UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00257925 8

Reçu par l'auteur
le 1/1

ÉTUDES SUR LES ARTS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

Format grand in-18.

PORTRAITS D'ARTISTES

— PEINTRES ET SCULPTEURS —

Deux volumes.

ÉTUDES SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE

— PEINTURE ET SCULPTURE —

Deux volumes.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Un volume.

Corbeil, imprimerie de Crété

F 116

ÉTUDES
SUR LES ARTS

PAR

GUSTAVE PLANCHE

240278.
31. 1. 30.

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS.

1855

L'Auteur et les Éditeurs se réservent le droit de traduction et de reproduction à l'étranger.

ND
1.50
P7

ÉTUDES SUR LES ARTS

I

RUBENS

— SA VIE ET SES OEUVRES. —

Anvers et Cologne se disputent l'honneur d'avoir donné naissance à Rubens. Ce procès durait depuis deux siècles, quand M. Bakhuisen van der Brink est venu le trancher, en réduisant à néant les prétentions de Cologne et d'Anvers. Anvers, il est vrai, n'avait jamais produit d'arguments d'une grande valeur; mais les droits de Cologne semblaient solidement établis; car si Rubens ne dit nulle part : « Je suis né à Cologne, » li dit formellement : « Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans. » Or on sait, d'une manière certaine, que son père, Jean Rubens, jugea prudent de quitter Anvers, sa ville natale, où il remplissait les fonctions d'échevin, en 1568, pour aller se fixer à Cologne avec sa

femme, Marie Pipeling. Cologne servait alors de refuge aux martinistes, c'est-à-dire aux luthériens et à ceux qu'on soupçonnait d'attachement aux doctrines nouvelles. Comme Rubens est né en 1577, et que sa mère, Marie Pipeling, n'est revenue à Anvers qu'en 1587, après la mort de Jean Rubens, on avait tout lieu de penser que Cologne revendiquait, justement, l'honneur d'avoir donné naissance à l'un des plus grands peintres dont l'histoire ait gardé le souvenir. Cette revendication semblait si légitime, que Cologne n'avait pas hésité à l'inscrire en lettres d'or sur une plaque de marbre noir. On lit, en effet, au-dessus de la porte d'une maison de très-modeste apparence, rue des Étoiles : *Ici naquit Pierre-Paul Rubens*, et plus loin : *Ici mourut Marie de Médicis*; mais les recherches patientes de M. Bakhuisen ont décidé la question en faveur de Siegen, ville du duché de Nassau. Par des actes juridiques, par la correspondance de Marie Pipeling, il demeure établi qu'en 1577, c'est-à-dire l'année même de la naissance de Pierre-Paul Rubens, Jean Rubens habitait la ville de Siegen, non qu'il eût choisi librement cette résidence, mais parce qu'elle lui avait été assignée par la volonté de Guillaume le Taciturne, après deux ans de captivité dans une forteresse. Quelle était la cause de cette captivité, de cette résidence forcée dans la ville de Siegen ? M. Bakhuisen nous l'apprend pièces en main. Jean Rubens s'était laissé séduire non par la beauté, mais par le rang d'Anne de Saxe, mariée à Guillaume le Ta-

citurne. Il paraît encore démontré que la princesse fit les premières avances à l'échevin d'Anvers. L'intrigue fut découverte, et le mari trompé, d'accord avec la famille de sa femme, résolut d'étouffer le scandale en séparant les deux amants.

Jean Rubens expia durement sa faiblesse, et fut même menacé de la peine capitale. Marie Pipeling, qui demeurait à Cologne lorsqu'il se rendit coupable d'infidélité, intercéda pour lui pendant toute la durée de sa captivité, tantôt auprès du duc de Nassau, tantôt auprès de Guillaume le Taciturne, et M. Bakhuisen a publié de nombreux extraits de ces lettres suppliantes, qui demeurèrent toutes inutiles; car Jean Rubens n'aurait pas sauvé sa tête et recouvré sa liberté, sans la mort d'Anne de Saxe, dont Guillaume s'était séparé pour se remarier. Les lettres de Marie Pipeling sont remarquables par l'expression du dévouement conjugal ; elle pardonne généreusement à son mari, en songeant aux années de bonheur qu'elle lui doit et aux enfants nés de leur union. La dernière lettre, qui sollicitait pour Jean Rubens le droit de rentrer dans sa patrie, ne lui appartient sans doute pas tout entière, quoiqu'elle soit signée de son nom. Il est plus que probable que Jean Rubens y mit la main; car le ton des lettres précédentes ne s'accorde pas avec le ton de celle-ci. Toutes les prières adressées par Marie Pipeling à Guillaume le Taciturne se réduisent en effet à une seule : Pardonnez-lui comme je lui pardonne. La dernière lettre, sauf

quelques lignes où se retrouve l'accent de la tendresse et du dévouement, n'est qu'un vain étalage d'érudition, plus capable d'irriter que d'apaiser le mari trompé. Pour émouvoir, pour attendrir, pour désarmer Guillaume, Marie Pipeling lui rappelle les noms de tous les hommes illustres qui ont été trompés par leurs femmes et qui ont usé de clémence. L'argument n'est pas heureux, et M. Bakhuisen pense, avec raison, que Guillaume n'a pas lu cette dernière lettre, si savante et si ridicule.

Après avoir lu les documents dont je viens de parler, il n'est plus permis de placer à Cologne la naissance de Pierre-Paul Rubens ; car il est prouvé, qu'en 1577, Jean Rubens n'avait pas encore obtenu la faculté de quitter Siegen, et devait, à la première réquisition, se présenter devant les autorités locales. Avant son emprisonnement, il avait déjà cinq enfants ; Pierre-Paul Rubens fut le sixième, et sa naissance démontra aux plus incrédules que Marie Pipeling n'avait pas gardé rancune à son mari ; car elle ne donna jamais prise au moindre soupçon d'infidélité. Après la mort de Jean Rubens, elle revint à Anvers, et fit preuve d'une grande habileté pour récupérer la plus grande partie de ses biens, qui avaient été confisqués.

Pierre-Paul Rubens, à qui sa mère avait donné le nom des deux apôtres, parce qu'il était né le jour où l'église fête leur mémoire, fut placé comme page chez la veuve du comte de Lalaing ; mais il s'ennuya bien vite de cette oisiveté, et quitta le service de la comtesse pour

suivre son penchant et se livrer à l'étude de la peinture. Son premier maître fut Adam van Noort, qui jouissait alors à Anvers d'une grande célébrité, et dont le nom serait aujourd'hui complétement oublié, s'il n'eût été sauvé par le nom de son élève. Ce que Rubens apprit chez son premier maître, il serait difficile de le déterminer ; car nous ne possédons aucun tableau qui se rapporte à cette première période de son éducation. Les biographes nous apprennent qu'il demeura chez son premier maître pendant quatre années, et qu'il sentit, malgré son jeune âge, toute l'insuffisance de cet enseignement.

Rubens abandonna les leçons d'Adam van Noort, pour entrer dans l'atelier d'Otto Venius ou van Veen. Il demeura, chez ce nouveau maître, aussi longtemps que chez le premier, c'est-à-dire pendant quatre ans. Quelques écrivains affirment qu'il prit chez lui le goût de l'allégorie, et ajoutent naïvement, à ce premier grief, une accusation qui se recommande au moins par le mérite de la singularité. Otto Venius, non content d'inspirer à son élève le goût de l'allégorie, lui avait encore inoculé une passion excessive pour les lettres. Si cette accusation était prouvée, le second maître de Rubens serait un grand coupable ; heureusement pour sa mémoire, le second grief ne peut être établi sur des preuves décisives. Quant au premier grief porté contre lui, il n'est que trop légitime, et nous tenons le corps du délit, un traité complet de l'allégorie, signé Otto Venius, que

Reynolds a dénoncé comme un livre bon tout au plus à distraire les enfants. Ce serait, dans ce livre maudit, que Rubens aurait puisé les premiers germes de son goût pour l'allégorie. Sa passion excessive pous les lettres, maladie non moins dangereuse à coup sûr, devrait être imputée aux Jésuites, qui avaient commencé son éducation. La part d'Otto Venius est déjà bien assez lourde, sans qu'on charge sa mémoire de ce nouveau reproche. Laissons donc aux Jésuites toute la responsabilité de ce dernier délit.

L'allégorie n'est pourtant pas la seule chose qu'Otto Venius ait enseignée à son élève. Les biographes nous assurent qu'il possédait au suprême degré la connaissance des belles manières, qu'il aimait les splendides vêtements, et que Rubens prit chez lui la passion du velours et du satin : exemple périlleux, dangereux modèle, qui expliquerait, à les en croire, le luxe des compositions de Rubens. C'est là sans doute un renseignement très-digne d'attention. Il en est un pourtant que nous aurions souhaité rencontrer et qui nous manque. Otto Venius, adonné au vice de l'allégorie, au vice des lettres, au vice des belles manières et des beaux vêtements, avait encore à se reprocher un vice non moins dangereux, et qui d'ordinaire n'est pas moins contagieux que les précédents : il aimait, il imitait Corrége. Comment Rubens s'est-il préservé de ce dernier danger? C'est une question que les biographes n'ont pas résolue, et qui pourtant méritait d'exercer leur sagacité. Le souvenir

de Corrége n'a pas laissé de trace dans les œuvres de Rubens ; il est donc probable qu'Otto Venius imitait, maladroitement, ce maître illustre et justement admiré. Adroite ou maladroite, l'imitation ne pouvait d'ailleurs séduire l'esprit de son élève, qui aspirait à vivre d'une vie indépendante. Rubens se sentait appelé vers l'Italie ; il voulait puiser librement à cette source féconde et généreuse, interroger, à sa guise, toutes les écoles qui assurent à ce beau pays le premier rang dans l'histoire de la peinture. Présenté par Otto Venius à l'archiduc Albert et à l'infante Isabelle comme son élève favori, accueilli avec bienveillance pour son mérite présumé, surtout pour la grâce de ses manières, il partit pour la patrie de Raphaël, de Léonard, de Michel-Ange ; l'archiduc et l'infante lui avaient donné des lettres de recommandation pour les principaux souverains de l'Italie. Bellori assure qu'il possédait lui-même la plus puissante des recommandations : l'élégance de sa démarche, la noblesse et l'affabilité de ses manières, l'abondance et la variété de sa conversation, lui conciliaient tous les suffrages. C'est là, si je ne me trompe, une réunion de circonstances atténuantes en faveur d'Otto Venius.

Au lieu de courir à Parme, comme on aurait pu le penser d'après les leçons de son dernier maître, pour étudier à loisir la coupole décorée par Corrége, Rubens se rendit d'abord à Venise, dont les maîtres lui avaient inspiré une vive prédilection. Titien et Paul Véronèse

l'attiraient par la splendeur et l'harmonie de leurs compositions. Il les étudiait avec ardeur, et s'efforçait de leur dérober leur secret. Un gentilhomme de Mantoue, qui demeurait dans la même hôtellerie, lui demanda la faveur de le voir travailler ; admis dans son atelier, il fut séduit tout à la fois par son affabilité et par la rapidité de son travail. De retour à Mantoue, ce gentilhomme recommanda Rubens à son souverain en termes si vifs, que le duc de Mantoue résolut d'attacher le jeune peintre à son service, et lui fit des offres brillantes qui furent acceptées. La galerie du prince renfermait un grand nombre de tableaux de Jules Romain ; aussi les biographes n'ont-ils pas manqué d'attribuer, à Jules Romain, la hardiesse qui éclate dans les compositions de Rubens, comme ils attribuent à Otto Venius le goût de son élève pour l'allégorie. Pour ma part, je ne crois pas que le maître mantouan ait joué un grand rôle dans le développement du génie de Rubens, et je n'arrive pas à saisir entre eux un trait de parenté. Jules Romain, livré à ses propres forces, ne possède ni une véritable abondance ni une véritable hardiesse. *Le Combat des Géants*, qui décore une des salles du palais du T, si vanté par ses contemporains, étonne par sa bizarrerie, sans exciter un seul instant l'admiration. Le spectacle d'une telle œuvre n'était pour Rubens, ni un sujet d'émulation, ni une source d'enseignement. Pour expliquer la fougue du maître flamand, il n'est pas besoin de recourir à Jules Romain. Venise et

Rome nous l'expliqueraient, si les compositions qu'il a prodiguées ne portaient le caractère de la spontanéité. Titien et Paul Véronèse lui offraient la splendeur et l'harmonie, le Tintoret lui montrait la hardiesse poussée jusqu'à la témérité. Plus tard, quand il vit Rome, la chapelle Sixtine lui révéla jusqu'où peut aller la hardiesse justifiée par une science profonde : en présence de Michel-Ange, le souvenir du Tintoret n'était plus un danger. Nous savons, à n'en pouvoir douter, que Rubens étudiait, en Italie, toutes les écoles avec la même ardeur, quoique la nature de son génie l'entraînât vers l'école vénitienne. A Milan, il copiait la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces, et s'il ne dérobait pas à Léonard le secret de la beauté suprême, il n'étudiait pas ses œuvres avec moins d'assiduité que les œuvres de Titien et de Paul Véronèse. Dans l'espace de huit ans, 1600-1608, il visita toutes les villes d'Italie qui pouvaient lui offrir des leçons. Il était, à Gênes, comblé d'honneurs, la noblesse et la bourgeoisie se disputaient ses œuvres, quand il fut rappelé à Anvers par une lettre qui lui apprenait la maladie de sa mère ; il arriva trop tard pour lui fermer les yeux.

La mort de Marie Pipeling fut pour Rubens un coup cruel ; il se retira dans le couvent de Saint-Michel, où sa mère avait été ensevelie, et y demeura quatre mois pour se livrer tout entier à sa douleur. Il ne pouvait oublier tout ce qu'il devait à cette excellente femme. C'était elle, en effet, qui avait surveillé les premières

années de son éducation, et qui, par l'habileté de ses démarches, avait su réunir les débris du patrimoine confisqué. Quand la douleur du fils reconnaissant fut un peu apaisée, il revint à ses études chéries, aux travaux qui devaient fonder sa renommée. Grâce à la vigilance de sa mère, il se trouvait en mesure d'acheter une maison dans une des plus belles rues de la ville. Il avait rapporté d'Italie des trésors précieux, dignes de faire envie aux plus riches amateurs : tableaux, statues, camées, pierres gravées. Il voulait loger tous ces trésors de façon à pouvoir en jouir librement. Aussi à peine était-il installé dans sa nouvelle demeure, qu'il prit le parti de la démolir pour la reconstruire à l'italienne; car, à l'exemple de tous les grands artistes de la Renaissance, il ne séparait pas dans sa pensée les trois arts du dessin, et possédait des notions étendues en architecture. Il avait dessiné les plus beaux palais de Gênes, et ce travail important, publié après sa mort, prouve surabondamment qu'il en avait étudié avec soin toutes les dispositions. Les plans et les coupes de ces édifices, qui jouissent en Europe d'une si légitime renommée, avaient attiré son attention aussi bien que leur aspect pittoresque. Il conçut donc, et dessina pour son usage, une maison qui devait réunir une habitation élégante et commode, un musée et un atelier. Comme il jetait les fondations de sa nouvelle demeure, il franchit, à son insu, les limites d'un terrain qu'il avait acheté, et empiéta sur le domaine de la compagnie des arque-

busiers qui s'appelait la compagnie du Serment. Menacé d'un procès qu'il aurait sans doute perdu, il entra en composition par l'entremise de son ami Rockox, et prit l'engagement de peindre pour ses adversaires un tableau tiré de la vie de saint Christophe. C'est à cette menace de procès que nous devons la fameuse *Descente de croix*, placée aujourd'hui dans la cathédrale d'Anvers. Comme la vie de saint Christophe ne lui offrait pas de grandes ressources, il eut recours aux études de sa première jeunesse pour tourner la difficulté. Interrogeant l'étymologie, il prit pour sujet principal le Christ descendu de la croix et *porté* par ses bourreaux, qui le détachent de l'instrument de son supplice, et peignit sur les volets la Vierge-Mère, qui l'a *porté* dans ses flancs, et saint Christophe, qui l'a *porté* sur ses épaules. C'était faire de l'étymologie une application large et capricieuse. Les philologues peuvent à bon droit sourire, la postérité ne songera pas à se plaindre.

Bientôt il sentit le besoin d'endormir ses regrets en prenant une compagne ; il épousa une belle jeune fille, Isabelle Brandt, et trouva dans sa tendresse tout le bonheur qu'une femme peut donner. Isabelle aimait son mari d'un amour sincère, et les biographes modernes qui ont bien voulu comparer les dates n'ont pas eu de peine à réfuter les méchants propos d'Houbraken et de Weyermann. Il n'est pas vrai, comme ils l'ont dit et comme on s'est plu à le répéter, qu'Isabelle ait été

la maîtresse d'Antoine Van Dyck, et que Rubens, doublement jaloux du plus illustre de ses élèves comme mari et comme peintre, lui ait conseillé le voyage d'Italie pour se délivrer d'un amant et d'un rival dans son art. Il n'est pas vrai qu'il lui ait offert sa fille en mariage, et que Van Dyck l'ait refusée par amour pour la mère ; car Isabelle Brandt était morte lorsque Van Dyck partit pour l'Italie, et n'avait pas donné de fille à son mari ; elle ne laissait que deux fils, Albert et Nicolas, dont Rubens a réuni les portraits sur une seule toile. D'ailleurs, l'élève chéri de ce grand maître était amoureux d'Anna van Ophem, qui avait une charge à la cour de l'archiduchesse : sa souveraine lui avait confié des fonctions qui, d'ordinaire, ne sont pas le partage des femmes, le soin de surveiller ses meutes. Anna van Ophem était alors dans tout l'éclat, dans toute la fraîcheur de sa beauté, et Van Dyck, avant de franchir les Alpes, s'arrêta plusieurs mois dans la résidence de sa maîtresse, au hameau de Saventhem. Rubens apprit bientôt que son élève oubliait la gloire dans les bras d'Anna van Ophem, et ce ne fut pas sans peine qu'il le décida à poursuivre son voyage.

Lors même que ces détails, confirmés par de nombreux témoignages, ne seraient pas parvenus jusqu'à nous, nous n'aurions pas besoin de recourir à la jalousie, pour expliquer le conseil donné à Van Dyck par son maître. Après ce séjour de huit ans en Italie dont il avait largement profité, faut-il s'étonner que Rubens

l'ait engagé à visiter cette terre si féconde en enseignements ? Bien que ses compatriotes se plaisent à répéter que ni Rome, ni Florence, ni Venise, ni Milan, n'ont contribué au développement de son génie, il estimait trop haut la moisson qu'il avait recueillie, pour ne pas envoyer le plus habile de ses élèves dans la patrie de Léonard et de Michel-Ange. Il est donc avéré, aujourd'hui, que les mésaventures conjugales de Rubens sont une fable inventée par l'envie. Ses rivaux, pour se venger de sa supériorité, ont imaginé une calomnie que les chroniqueurs ont répétée trop légèrement, et qui se trouve démentie par la comparaison des dates. La mémoire d'Isabelle Brandt est une mémoire sans tache, aussi bien que celle de Marie Pipeling. Elle comprenait toute la valeur de l'homme dont elle portait le nom, et ne rêvait pas d'autre bonheur que l'amour de son mari. On a dit, avec raison, que la gloire ne préserve pas des infortunes conjugales, et l'infidélité d'Armande Béjart n'est, malheureusement, pas le seul argument que l'on puisse invoquer : le génie n'est pas une garantie de bonheur domestique ; mais il ne faut pas oublier que Rubens avait trente-trois ans lorsqu'il épousa Isabelle Brandt, et que, cette fois du moins, il ne courait pas les mêmes chances que l'auteur du *Misanthrope*, donnant son nom à une fille dont il aurait pu être le père. Et puis son séjour chez la comtesse de Lalaing n'avait pas été sans profit pour lui ; l'artiste applaudi se souvenait à propos des leçons recueillies par le jeune page. Il

connaissait le danger des tentations, et savait l'art de les écarter sans témoigner aucune défiance. Lorsqu'il perdit Isabelle, après seize ans d'un bonheur sans trouble et sans nuage, il la pleura comme il avait pleuré sa mère, et, dans une lettre écrite quelques jours après sa mort, il lui rendit pleine justice. Il ne la regretta pas seulement parce qu'il l'aimait, parce qu'elle répondait à sa tendresse, mais parce qu'elle était excellente et méritait l'estime et l'admiration de tous par l'élévation de son esprit, par la douceur inaltérable de son caractère, par sa piété sans ostentation. S'il eût été jaloux, s'il eût été trompé, aurait-il ainsi parlé d'Isabelle ? On dira peut-être qu'il imitait la générosité de Marie Pipeling pour Jean Rubens ; mais si la conduite de sa mère offre un exemple difficile à suivre, elle n'est pas difficile à comprendre ; car il s'agissait de sauver la tête de son mari. Après la mort d'Isabelle, Rubens, soumis à la même épreuve que sa mère, n'avait qu'à se taire : le pardon même ne lui prescrivait pas le mensonge.

Quatre ans après cette perte, qui lui avait semblé irréparable, il ne craignit pas d'épouser une jeune fille de seize ans, Hélène Fourment, qui était sa nièce par alliance ; il avait alors cinquante-trois ans : c'était jouer gros jeu. De la part d'un homme qui avait vécu à la cour, qui connaissait le monde et le train des mœurs de son temps, on a peine à concevoir une telle imprudence, et pourtant il ne paraît pas qu'il ait eu à s'en repentir. Le mari d'Armande Béjart avait quarante ans

lorsqu'il commit la faute qui devait empoisonner sa vie. Rubens, arrivé à l'âge de cinquante-trois ans, ne recula pas devant l'évidence du danger, et la calomnie, qui avait traité si méchamment la mémoire d'Isabelle Brandt, n'a pas même effleuré celle d'Hélène Fourment. Elle oubliait les rides de son mari en contemplant l'immortelle jeunesse de son génie. Dans l'espace de dix ans, elle lui donna cinq enfants, et les contemporains ne lui reprochent pas un seul jour d'égarement. Toutefois, malgré le bonheur que Rubens trouva dans son second mariage, je n'oserais proposer son exemple à personne, même aux hommes d'un génie avéré. Espérer combler, par la gloire, un intervalle de trente-sept ans sera toujours une grande témérité. Si l'orgueil joue souvent un grand rôle dans l'amour, le bonheur de porter un nom éclatant suffit, bien rarement, à contenter pendant dix ans le cœur d'une jeune femme. Le sort de Rubens peut donc être considéré comme un sort privilégié. Son imprudence ne lui a pas coûté un regret. La jeunesse et la beauté d'Hélène Fourment ne lui ont pas suscité un rival. Entouré de ses enfants, il partageait ses journées entre son art et les devoirs de famille. Son génie ne doit rien au malheur. Il s'est rencontré, parmi ses biographes, des esprits quinteux qui ont cherché à expliquer le caractère de ses compositions par le bonheur constant de sa vie. Peu s'en faut qu'ils ne trouvent un sujet de reproche dans la paix inaltérable dont il a joui jusqu'à son dernier jour. Ils

l'accusent de n'avoir pas su exprimer la douleur, et voient dans ses œuvres l'image fidèle de sa vie. Pour peu qu'on ait feuilleté l'histoire de la peinture, on sait à quoi s'en tenir sur la valeur de cette théorie. Sans doute la douleur a souvent hâté le développement du génie; mais l'on peut citer plus d'un artiste éminent qui a su l'exprimer avec une rare éloquence, et qui pourtant n'a pas connu le malheur. Quel peintre a jamais rendu, mieux que Fra Angelico, les angoisses de la Vierge au pied de la croix? Et comment s'est écoulée pourtant la vie entière de Fra Angelico? Toutes ses journées se partageaient entre l'art et la prière; les heures qu'il ne donnait pas à Dieu, il les donnait à la peinture. Giotto, qui par la vérité, par l'énergie de l'expression, ne le cède à personne, et qui souvent même, dans cette partie de son art, s'est montré plus habile que des maîtres venus après lui et qui possédaient une science plus profonde, Giotto n'est pas connu par ses souffrances. La douleur a trouvé en lui un éloquent interprète, quoique ses jours n'aient pas été troublés. Il ne faut donc pas chercher dans la douleur la condition inévitable du génie.

Rubens, livré à toutes les inquiétudes de la pauvreté par l'imprévoyance de sa mère, à tous les tourments de la jalousie par l'infidélité d'Isabelle Brandt et d'Hélène Fourment, n'aurait pas, nécessairement, surpassé le Rubens que nous connaissons dans le domaine de l'expression. Si la fréquentation des cours a pu déve-

lopper en lui le goût de la splendeur, si la richesse qu'il a connue, avant la gloire, lui a rendu plus facile la pratique de son art, si le bonheur constant qui a rempli toute sa vie a laissé des traces dans quelques-unes de ses compositions, où la nature tout entière semble partager la sérénité des personnages, il ne faut pas croire que la prévoyance de sa mère, la tendresse et la fidélité de ses deux femmes aient appauvri son génie et lui aient dérobé toute une source d'inspiration. Incertain du lendemain, trompé dans ses affections, travaillant entre les murailles nues d'un atelier lézardé, il n'est pas démontré, qu'il se fût placé par l'expression au premier rang des maîtres de son art. Ses œuvres, moins nombreuses, auraient sans doute gardé le caractère splendide qui nous étonne aujourd'hui.

Les travaux de Rubens furent souvent interrompus par des missions diplomatiques. Je n'ai rien à dire de la mission qui lui fut confiée par Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, son premier protecteur en Italie ; car elle est tellement insignifiante, qu'elle mérite à peine une mention. Rubens, au dire de ses biographes, fut chargé de conduire en Espagne de magnifiques présents que le duc destinait au roi, à savoir un très-beau carrosse et sept chevaux de race. En vérité, pour accomplir une telle mission, tous les dons que possédait le protégé de Vincent de Gonzague étaient parfaitement inutiles; il n'y a pas là de quoi illustrer une carrière diplomatique. J'aime à penser pourtant

que les fonctions de l'ambassadeur allaient un peu au delà, et qu'il avait quelque chose à dire au roi d'Espagne ; mais les biographes ont négligé de nous apprendre, de quelle nature étaient les négociations qu'il devait entamer ou terminer. Celles qu'il entreprit pour l'archiduc Albert ou pour Philippe IV ont une importance très-réelle, et l'histoire en doit tenir compte. Neuf ans avant la naissance de Rubens, le sang des comtes d'Egmont et de Horn avait rougi l'échafaud sur la place de l'hôtel de ville de Bruxelles. L'impitoyable domination du duc d'Albe avait laissé dans tous les cœurs un ineffaçable souvenir. Rubens ne paraît pas s'être associé aux légitimes ressentiments de ses compatriotes; car il mit, sans scrupule, ses talents au service de la monarchie espagnole. Il fit plusieurs voyages à Madrid, à La Haye et à Londres, tantôt pour instruire le roi d'Espagne de l'état des esprits dans les Pays-Bas, tantôt pour sonder les dispositions de l'Angleterre en interrogeant Gerbier, son agent diplomatique en Hollande, tantôt enfin pour jeter les bases d'une alliance offensive et défensive, entre les cours de Londres et de Madrid. On ne peut nier qu'il n'ait déployé dans ces diverses missions une véritable habileté; car il réussit à réaliser les vœux du souverain qui l'employait. Cependant on ne peut voir, sans tristesse, un homme de génie se vouer au service des oppresseurs de son pays. Les succès qu'il a obtenus dans ces fonctions délicates, qui exigent toujours de la souplesse, de la dextérité, de la

persévérance, et surtout de la pénétration, ne sauraient nous abuser sur le caractère déplorable de son rôle diplomatique. Il est vrai que Jean Rubens, qui s'était condamné volontairement à l'exil comme suspect d'attachement aux doctrines protestantes, avait embrassé publiquement la foi catholique pour rentrer en grâce auprès de l'archiduc, et que le dévoûment à la domination espagnole était pour son fils un héritage de famille; mais Pierre-Paul possédait une intelligence trop étendue, pour ne pas comprendre tout ce qu'il y avait d'humiliant dans cette domination, et ses admirateurs les plus sincères, tout en reconnaissant son aptitude singulière pour les fonctions diplomatiques, ne peuvent s'empêcher de déplorer qu'il se soit laissé distraire de ses travaux de prédilection, de ceux qui ont fondé sa renommée, pour servir un gouvernement qui traitait si durement son pays.

Dans sa mission à Madrid, il fut comblé d'honneurs et de prévenances, et l'ambassadeur, fêté par toute la cour, employait les loisirs que lui laissaient ses fonctions à peindre le roi, la reine et les principaux seigneurs qui se pressaient chaque jour dans son atelier. Un jour, Jean de Bragance, qui fut plus tard roi de Portugal, invita Rubens à venir lui rendre visite à sa maison de plaisance de Villa-Viciosa. Rubens partit avec un nombreux cortége de seigneurs espagnols et flamands. Le futur roi, en apprenant de quelle nombreuse escorte il était accompagné, lui dépêcha un de

ses courtisans pour lui témoigner son regret de ne pouvoir l'attendre : il était, disait-il, rappelé à Lisbonne par des affaires de la dernière importance. En réalité, la seule avarice avait dicté ces excuses mensongères ; il craignait d'avoir à défrayer trop de monde. Comme le messager de Jean de Bragance offrait à Rubens une bourse de cinquante pistoles, pour les dépenses de son voyage : « Remerciez son altesse, répondit en souriant l'ambassadeur, j'ai pris mille pistoles avant de me mettre en route. »

Sa dernière mission à La Haye fut marquée par un épisode fâcheux, où son orgueil fut cruellement éprouvé. Comme il se rendait à son poste avec les instructions écrites que l'archiduchesse lui avait confiées, la noblesse flamande réclama énergiquement contre sa nomination, et le duc d'Arschot fut chargé de le remplacer. Rubens devait lui remettre ses instructions. A cette occasion, le duc lui écrivit une lettre qui nous a été conservée, et qui est un véritable modèle d'impertinence, sinon de beau style : « Je m'étonne, lui dit-il, que vous ayez pris la licence de m'écrire, au lieu de venir me trouver en personne à la taverne où je suis allé deux fois pour vous attendre. N'oubliez pas, à l'avenir, la distance qui sépare les gens de votre sorte des gens de la mienne. » Rubens dévora cet affront et remit ses instructions. Il avait été anobli par Philippe IV, et nous avons ses armoiries ; mais il n'était que chevalier, et le duc d'Arschot n'ignorait pas que tous les

ancêtres de Rubens, depuis 1350 jusqu'à son aïeul, avaient été tanneurs, que son aïeul était épicier, que son père, Jean Rubens, était le premier qui eût exercé une profession libérale. Un roturier, d'une roture si avérée, pouvait-il remplir des fonctions diplomatiques? Le duc d'Arschot était de trop bonne maison pour le croire. Le jour où il reçut cette lettre impertinente, Rubens comprit, mais trop tard, qu'il aurait dû, pour sa gloire et sa dignité, rester peintre et ne pas se mêler de diplomatie, puisque sa capacité reconnue et les titres de noblesse qu'il avait reçus du roi d'Espagne n'effaçaient pas, aux yeux du duc d'Arschot, sa qualité d'intrus. Son ambassade en Angleterre fut couronnée d'un plein succès : il réussit à nouer une alliance entre les cours de Londres et de Madrid; mais, dans cette occasion même, malgré les honneurs dont il fut comblé, il dut comprendre qu'on ne le trouvait pas d'assez bonne maison; car, lorsqu'il eut posé les bases de l'alliance, un autre ambassadeur, un diplomate de vieille noblesse fut chargé de signer le traité. Son talent même pour la peinture, s'il faut en croire ses biographes, était considéré, par les courtisans de Charles Ier, comme une dérogation à ses fonctions diplomatiques. Un bel esprit de la cour, fort entiché de sa race, se trouvant un jour dans son atelier, lui aurait dit : « Monsieur l'ambassadeur, à ce que je vois, se délasse quelquefois de ses graves fonctions en faisant le métier de peintre? — Non pas, aurait répondu Rubens, je

me délasse de la peinture en faisant l'ambassadeur. » Quoi qu'on puisse penser de l'à-propos de cette réplique, il est à croire que le peintre ne fut pas très-flatté de se voir ainsi traité.

Revenons aux travaux qu'il n'aurait jamais dû quitter. Les biographes nous apprennent de quelle manière il partageait son temps. Il se levait de très-bonne heure, et allait toujours entendre la première messe. Était-ce de sa part piété sincère, ou acte de courtisan? La dernière hypothèse est celle qui offre le plus de vraisemblance. La messe entendue, il se mettait à l'ouvrage jusqu'à midi. A midi, il dînait, suivant l'usage de son temps; en quittant la table, il reprenait sa palette, sans éprouver le besoin de se reposer après son repas; car il était très-sobre par tempérament et par calcul: il savait qu'une nourriture trop abondante entrave l'exercice de l'intelligence. Il travaillait habituellement jusqu'à cinq heures, puis il choisissait dans ses écuries un des nombreux chevaux qu'il avait achetés du fruit de son travail, ou reçus en présent, et allait se promener hors de la ville pendant une heure ou deux. Dans ses promenades solitaires, il méditait à loisir ses œuvres futures, ou contemplait le paysage et observait tous les accidents de la lumière décroissante. Ce fut, pendant une de ces courtes absences, que ses élèves ayant obtenu, à force de prières, du gardien de son atelier, la permission de voir une œuvre inachevée, effacèrent dans leurs jeux étourdis, la tête et la draperie d'une

Vierge. Consternés de leur faute, ils se consultaient pour aviser aux moyens de la réparer. Bientôt ils reprirent courage, et, d'une voix unanime, ils décidèrent que Van Dyck était seul capable de repeindre la tête et la draperie effacées. Van Dyck se rendit aux vœux de ses camarades, et justifia pleinement leur confiance. Le lendemain, Rubens reprit son œuvre inachevée sans se douter qu'Antoine y avait mis la main, et plus tard, lorsqu'il le sut, il oublia de gronder ses élèves.

Parmi les biographes de Rubens, plusieurs, au lieu d'attribuer sa prodigieuse fécondité à l'irrésistible entraînement de son génie, ont voulu expliquer par l'avarice, par la cupidité, le nombre incroyable de ses ouvrages. Sa vie tout entière me semble démentir cette accusation, ou du moins la réfuter : il vivait splendidement, menait un train de prince, et sa bourse n'était jamais fermée à ses amis. Ses nombreux traits de générosité envers ses élèves, et même envers ses rivaux, ne permettent pas d'ajouter foi à la justice de ces reproches. Lorsque Van Dyck, à son retour d'Italie, se plaignait de l'indifférence de ses compatriotes et confiait à son maître son profond découragement, Rubens lui achetait, à l'instant même, toutes ses œuvres achevées et inachevées. La cupidité qui se révèle par une pareille conduite est à coup sûr une cupidité bien innocente. On a dit qu'il estimait cent florins le travail de ses journées, et qu'il fixait le prix de ses tableaux d'après cette estimation. J'ai peine à croire que ce rensei-

gnement soit parfaitement authentique. Si on le rapproche, en effet, des comptes qui nous ont été conservés, on ne tarde pas à découvrir qu'il ne s'accorde pas avec le bon sens. Ainsi *la Descente de croix*, peinte pour la compagnie des arquebusiers, n'a été payée que deux mille quatre cents florins, plus une paire de gants de huit florins pour Isabelle Brandt. Si Rubens estimait sa journée cent florins, il aurait donc achevé en vingt-quatre jours cette œuvre capitale. Quelle que fût sa prestesse, sa dextérité, la chose n'est pas croyable. Un tel prodige ne peut figurer que dans les contes de fées. Ses biographes ne craignent pas d'affirmer qu'il peignit, en un seul jour, *la Kermesse*, que nous avons au Louvre. De tels *on dit* ne méritent pas un seul moment d'attention. La décoration de White-Hall lui fut payée trois mille livres sterling; il aurait donc achevé cette œuvre immense dans l'espace d'une année. Il n'y a pas un juge éclairé qui consente à le croire.

Nous voyons dans une lettre de Rubens adressée à Peiresc, célèbre antiquaire de la Provence, qu'il se plaint de n'avoir pas encore reçu le prix de ses travaux du Luxembourg, exécutés pour Marie de Médicis, et qu'il compare la conduite de la reine mère envers lui à la générosité de Buckingham. Il reconnaît, pourtant, que le mariage d'Henriette de France entraîne sa mère à de grandes dépenses, et que sa lenteur à le payer ne doit pas lui attirer le reproche d'avarice. Si c'est dans cette lettre qu'on a puisé les éléments de l'accusation

dirigée contre Rubens, si c'est là qu'on prétend trouver les preuves de sa cupidité, il n'a pas besoin d'être défendu. D'ailleurs, quoiqu'il sût administrer avec un ordre parfait son patrimoine et le fruit de ses travaux, il ne thésaurisait pas. Il avait vendu au duc de Buckingham la collection qu'il avait rapportée d'Italie, dix mille livres sterling, en se réservant toutefois le moulage des statues, des camées et des pierres gravées, aux frais de l'acquéreur, et à sa mort ses héritiers trouvaient chez lui une collection nouvelle, dont la vente dépassa cinq cent mille francs. Un avare qui dépense pour ses études, pour le plaisir de ses yeux, pour la joie de son intelligence, les trois quarts d'un million, est un avare d'une espèce nouvelle; dans tous les cas, il n'appartient certainement pas à la famille d'Harpagon.

Rubens mourut à l'âge de soixante-trois ans, d'un accès de goutte remontée. Quelques jours avant sa mort, sentant sa fin approcher, il écrivait à son compatriote Duquesnoy, qui a fait pour Saint-Pierre de Rome la statue de saint André : « Vostre gloire et vostre célébrité, monsieur, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et la goutte funeste qui me dévore ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'éloges; mais, puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous, et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages

dont vous l'aurez enrichie. Plût au ciel que cela arrive, avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute votre main habile, que je baise du plus profond de mon cœur ! (Anvers, 17 avril 1640.) » La crainte exprimée dans cette lettre ne fut que trop tôt justifiée. Rubens expirait le 30 mai 1640; on lui fit de magnifiques funérailles : magistrats, clergé, noblesse, bourgeoisie, la population tout entière suivit son cercueil jusqu'à l'église Saint-Jacques, où il fut placé dans le caveau funèbre de la famille Fourment, et trois jours après, on célébra en son honneur un service dont la pompe eût flatté l'orgueil des plus fières familles.

C'est là certes une vie bien remplie. Cet homme prodigieux n'était pas demeuré un seul jour inactif. Il entretenait une correspondance avec les hommes les plus éminents de l'Europe. Comme s'il eût pris pour guide le mot de Charles-Quint sur les hommes qui connaissent à fond plusieurs langues, il avait appris de bonne heure et il parlait familièrement le flamand, l'anglais, l'allemand, le français, l'italien, l'espagnol et le latin. Il avait étudié avec une égale ardeur presque toutes les parties de la science humaine ; il était peintre avant tout, mais parlait en homme éclairé sur les questions les plus diverses. Malgré le nombre immense de ses œuvres, il n'est pas vrai qu'il se soit abandonné aux hasards de l'improvisation, comme se plaisent à le

répéter tant d'esprits frivoles. La méditation ne lui était pas inconnue, et s'il a savouré toutes les joies de la puissance créatrice, il s'était préparé à cette formidable activité par de longues études, par la solitude et la réflexion. Produire était pour lui un bonheur de tous les instants ; mais il avait acheté ce bonheur et ne l'avait pas rencontré sur sa route. S'il avait reçu du ciel le génie, il l'avait fécondé par un travail opiniâtre. Il avait interrogé, d'un œil avide, tous les maîtres de l'école italienne. Il n'avait rien négligé pour leur dérober leurs secrets, et embrassait dans sa pensée l'histoire entière de l'art, depuis Phidias jusqu'à Michel-Ange. Il ne faut pas, d'ailleurs, se méprendre sur les limites de sa fécondité. Quelle que fût la puissance de son génie, il n'aurait jamais eu le temps de peindre tous les tableaux qui portent son nom. Quand il avait esquissé une composition, il la confiait à ses élèves, qui l'ébauchaient, qui souvent même l'exécutaient presque entièrement, et comme il savait choisir à propos ses auxiliaires, il pouvait l'achever en quelques jours. Cette méthode, qui peut seule expliquer le nombre de ses œuvres, a plus d'une fois éveillé la défiance des ignorants. Un chanoine, qui lui avait demandé un tableau d'église, voyant l'œuvre aux trois quarts faite, sans que le maître eût paru, lui écrivit pour se plaindre : « C'est un tableau de votre main que je veux, lui disait-il ; notre marché ne peut tenir, si vous abandonnez la besogne à vos élèves. » Rubens eut grand'peine à rassurer le

chanoine. L'acheteur ne comprit l'injustice de ses craintes et de ses reproches, qu'en voyant l'œuvre terminée sous ses yeux par la main du maître.

Énumérer les tableaux qu'il a signés de son nom, et qui ornent aujourd'hui les principales galeries de l'Europe, ce serait un travail sans profit pour le lecteur. Le catalogue de Smith, qui a servi de base à toutes les publications du même genre, les porte au delà de treize cents. Il nous suffira, pour estimer son génie, pour en saisir le caractère, pour en déterminer la portée, de choisir, dans ce catalogue immense, les compositions qui révèlent d'une manière éclatante les diverses faces de cette vaste intelligence, qui avait embrassé avec un égal bonheur toutes les parties de la peinture.

La première qui se présente à la pensée, la plus célèbre dans l'histoire, est aujourd'hui placée dans la cathédrale d'Anvers ; je veux parler de *la Descente de croix*. C'est d'ordinaire, à cette composition, que les admirateurs et les adversaires de Rubens demandent leurs arguments. Cet ouvrage est à coup sûr un des plus importants, un des plus précieux qu'il ait produits. Pour nous servir d'une locution familière aux écrivains italiens, *la Descente de croix* est à elle seule une école de peinture. Si elle ne contient pas son génie tout entier, elle nous en montre au moins la meilleure partie ; n'eût-il produit que cette œuvre, il compterait parmi les plus grands maîtres de son art. La composition est

pleine de grandeur et de simplicité. Deux ouvriers, placés au sommet de la croix, tiennent dans leurs dents le linceul du Christ, et de leur main demeurée libre accompagnent le corps du crucifié. Joseph d'Arimathie et Nicodème le soutiennent dans leurs bras. Saint Jean, debout au pied de la croix, en face de la Vierge-Mère, les aide dans l'accomplissement de ce pieux devoir. Un des pieds du Christ s'appuie sur l'épaule de Madeleine agenouillée. Salomé, accroupie derrière Madeleine, contemple d'un œil éploré ce douloureux spectacle. Il serait difficile d'imaginer une scène plus émouvante et plus simplement rendue. Le corps du Christ, modelé avec une rare élégance, n'a rien de théâtral. La tête s'incline sur la poitrine, le corps tout entier s'affaisse, et tous les membres sont raidis par la mort.

A ne consulter que la réalité, abstraction faite de toute doctrine, il faut bien reconnaître que Rubens, dans cette œuvre, s'est placé à côté des peintres les plus habiles. Quelle que soit la prédilection qui nous entraîne, que notre sympathie appartienne à Florence ou à Rome, à Venise, à Parme ou à Milan, nous sommes éblouis par la hardiesse des attitudes, par la science profonde qui éclate dans toutes les parties de ce tableau ; mais ce n'est pas là le seul mérite qui le recommande. N'apercevoir dans *la Descente de croix* que l'expression de la réalité, c'est ne pas la comprendre. Il y a, dans cette composition, quelque chose de plus qu'une exacte imitation de la forme humaine. La dou-

leur de la Vierge est une douleur vraie, une douleur poignante. On peut discuter à loisir l'élégance de son ajustement, on ne pourra jamais nier avec bonne foi le caractère pathétique de la tête. La douleur de Madeleine, aussi vraie que la douleur de la Vierge, est empreinte d'un autre caractère ; il y a dans la pécheresse convertie une tristesse passionnée. L'épaule qui reçoit le pied du Christ a soulevé des colères que j'ai peine à comprendre. Les puristes ont crié à la vulgarité. J'ai beau méditer cet étrange reproche, je n'arrive pas à deviner comment on pourrait le justifier. Je vois dans ce mouvement un trait de génie. La piété de Madeleine ne peut ressembler à la piété de Marie ; sa douleur ne connaît pas encore la résignation. A genoux aux pieds du crucifié, les cheveux épars, elle s'indigne autant qu'elle s'afflige de la mort du Christ ; il y a, dans ses larmes, presque autant de colère que de désolation. Elle veut toucher le corps du Christ : est-ce donc là un mouvement qui blesse le goût et révolte la piété ? N'en déplaise aux esprits chagrins, je n'y vois rien qui ressemble à une profanation. On accuse saint Jean, le disciple bien-aimé, de se poser devant le spectateur dans une attitude théâtrale : on oublie, ou l'on feint d'oublier, que son attitude s'explique et se justifie par l'action qu'il accomplit. Il ne se cambre pas pour étaler l'élégance de ses formes ; il se renverse en arrière pour soutenir plus sûrement les jambes du Christ. Son regard, attaché sur la Vierge, exprime

à la fois l'affliction et l'espérance. Il semble dire à la mère éplorée : « Votre fils n'est pas mort tout entier ; résignez-vous, un jour il vous sera rendu. » Joseph d'Arimathie et Nicodème accomplissent leur pieux devoir, avec une gravité qui révèle une foi profonde. Le cadavre qu'ils soutiennent dans leurs bras n'est pas pour eux un cadavre que la terre doive garder, une proie livrée à la corruption. Ils croient fermement à la résurrection du crucifié ; leur maître n'est pas perdu sans retour. L'expression de leur visage n'a donc rien qui doive nous étonner : leur gravité n'est pas de l'indifférence ; ils espèrent, et, s'ils ne sont pas encore consolés, ils ne perdent pas courage. Quant aux ouvriers placés sur le sommet de la croix, faut-il s'étonner que leur visage ne respire pas la douleur ? Pour eux, le Christ n'est qu'un fardeau qu'ils soutiennent ; ils ne voient dans ce cadavre qu'un salaire à gagner. Leur parfaite indifférence, que je n'entends pas contester, n'a pas besoin de justification.

Ainsi, parmi les neuf figures dont se compose ce tableau, il n'y en a pas une qui ne se recommande par la vérité : mouvement du corps, expression des têtes, tout est conçu avec sagesse, rendu avec fidélité. Laissons en paix les déclamateurs qui ne veulent voir, dans *la Descente de croix*, qu'une scène païenne. Ne troublons pas le puéril triomphe dont ils semblent si fiers. A les entendre, ils regrettent de ne pas apercevoir, dans le corps du Christ, les signes évidents d'une

prochaine résurrection. Que signifie cet ingénieux reproche, sinon qu'ils souhaiteraient un cadavre d'une nature inconnue jusqu'ici, un cadavre qui ne fût pas tout entier envahi par la mort ? Rubens serait un païen, parce que le corps du Christ s'affaisse entre les bras de Nicodème et de Joseph, parce que ses jambes ne peuvent plus le porter, parce que le sang ne circule plus sous cette chair inanimée ? Le sang recueilli dans un vase, qui est déjà coagulé, révolte leur piété. Je n'essaierai pas d'apaiser leur colère. Qu'ils s'applaudissent de cette merveilleuse découverte, qu'ils se glorifient de leur sagacité : le paganisme de Rubens n'arrive pas jusqu'à mon intelligence ; pour pénétrer ce mystère d'iniquité, il faut sans doute posséder un sens qui me manque. Si l'on veut dire que le *Stabat Mater*, du couvent de Saint-Marc à Florence, respire une piété plus fervente que *la Descente de croix*, je l'accorderai volontiers ; mais entre cette concession, que le bon sens, que l'évidence me commandent, et l'accusation que je viens d'énoncer, l'intervalle est trop grand pour qu'il soit possible de le combler. Que Rubens soit constamment préoccupé de son art, que, dans la représentation même d'une scène consacrée par la foi chrétienne, il n'oublie jamais de séduire, d'enchanter les regards, je le reconnais sans hésiter ; mais je suis bien forcé d'affirmer, en même temps, que dans *la Descente de croix* il n'a violé aucune convenance religieuse, qu'il a compris toutes les conditions du sujet, qu'il a rendu avec élo-

quence la douleur de Marie, de Madeleine et de saint Jean. Si *la Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers n'émeut pas aussi profondément que le *Stabat Mater* du couvent de Saint-Marc, ce n'est pas la faute de Rubens, c'est la faute de son temps. Philippe II avait compté sur le bourreau, pour raffermir du même coup l'autorité de l'Église et son autorité. L'histoire démontre assez clairement qu'il se trompait. Son impitoyable cruauté, qui a coûté tant de sang aux Pays-Bas, digne de la réprobation de tous les cœurs généreux, étonne à bon droit tous les esprits éclairés, comme une grossière méprise : la terreur ne réveille pas la foi. La piété de Rubens n'était pas la piété d'un anachorète ou d'un croisé; mais il n'y a, dans *la Descente de croix*, rien dont puisse s'alarmer, ou s'étonner, la piété la plus sincère.

Le Crucifiement de saint Pierre, placé aujourd'hui à Cologne, non pas dans la cathédrale, comme l'a dit récemment un écrivain mal informé, mais dans la modeste église de Saint-Pierre, n'offre pas une étude moins intéressante que *la Descente de croix*. Ce fut un des derniers ouvrages, peut-être même le dernier, du maître flamand; mais comme il occupe une place à part parmi ses compositions religieuses, comme il n'a pas moins d'importance que la toile dont se glorifie la cathédrale d'Anvers, et qu'il se recommande à l'attention des connaisseurs par une exécution toute différente, je ne crois pas devoir tenir compte de la chrono-

logie, et je veux essayer, dès à présent, de le caractériser. La fabrique de Saint-Pierre de Cologne, comprenant l'immense valeur de ce tableau, en a fait un objet de spéculation. Les visiteurs qui entrent dans l'église n'aperçoivent, sur le maître-autel, qu'une copie de la composition de Rubens; un avis écrit en trois langues avertit les curieux, qu'ils ont à payer un demi-thaler pour voir l'original. M. Gachet a publié récemment deux lettres de Rubens, qui se rattachent à l'histoire de ce tableau et qui en expliquent le caractère spécial. Quatre ans avant sa mort, il recevait une lettre signée du nom de George van Geldorp, peintre flamand établi en Angleterre depuis quelques années. Il s'agissait d'un tableau d'autel tiré de la vie de saint Pierre. Rubens, accablé de commandes, ne pouvait pas toujours répondre sur-le-champ à ses nombreux correspondants. Il ne répondit à George van Geldorp que l'année suivante, et lui proposa *le Crucifiement de saint Pierre*. Il espérait trouver, dans le supplice inusité du martyr, des effets nouveaux. Cependant, avant de prendre un parti, il demandait quelles seraient les dimensions de la toile, jugeant avec raison que cette condition, toute matérielle, devait déterminer le choix du sujet. Il s'était d'abord étonné de voir une telle commande lui venir de Londres. Il ne comprenait pas qu'une ville protestante voulût avoir un tableau d'autel. Quand il sut que George van Geldorp lui avait écrit de la part de Jabach, célèbre amateur de Cologne, il résolut de se surpasser.

Le Crucifiement de saint Pierre avait séduit son imagination; il voulait le traiter à loisir, et donner dans cette œuvre la mesure complète de son savoir. Aussi ne se pressait-il pas de l'achever. Malgré la prodigieuse rapidité qui lui était familière, il n'y avait pas encore mis la dernière main, en 1638. George van Geldorp pria un de ses amis d'Anvers, Lemens, de voir où en était le tableau promis à Jabach. Rubens cette fois s'empressa de répondre. Il était content de sa nouvelle composition; il croyait avoir réussi, et pensait qu'elle serait comptée parmi ses plus belles œuvres; mais il ne voulait pas être pressé, et demandait qu'on lui laissât le loisir de l'achever à sa guise. A sa mort, ses héritiers trouvèrent l'œuvre achevée dans son atelier, et le *Crucifiement de saint Pierre* fut acheté pour le compte de Jabach.

Je ne veux pas conclure, des lettres publiées par M. Gachet, que Rubens ait travaillé quatre ans à ce tableau : ce serait dénaturer le sens de ces documents. Ce n'était certainement pas la seule composition qui l'occupât; mais comme il tenait à se contenter, et que les nécessités de la vie matérielle ne l'obligeaient pas à se séparer de son œuvre, avant d'avoir réalisé sa volonté tout entière, il la prenait, la quittait et la reprenait, l'oubliait pendant quelques semaines, pour y revenir avec plus d'entrain et de liberté. C'est une méthode excellente; par malheur, il n'est pas donné à tous les artistes de la suivre; la liberté dans le travail est un

privilége qui n'appartient qu'au petit nombre. Rubens en profita dignement. Toutes les parties de son tableau sont traitées avec un soin scrupuleux, avec une exactitude, une précision qui étonnent ses plus fervents admirateurs. Sans vouloir placer *le Crucifiement de saint Pierre* au-dessus de *la Descente de croix*, je pense qu'il faut avoir vu le premier de ces deux morceaux, pour apprécier justement le savoir de ce puissant maître. A ne considérer que l'invention, il a produit bien des œuvres du même ordre ; mais si l'on veut parler de l'exécution, la plupart de ses œuvres, comparées au *Crucifiement de saint Pierre*, paraîtront inachevées. Pureté des contours, finesse du modelé, justesse des mouvements, tout se trouve réuni dans cette admirable composition. Je ne parle pas de la splendeur du coloris. Il serait hors de propos de comparer, sous ce rapport, *le Crucifiement de saint Pierre* et *la Descente de croix ;* car ce dernier tableau n'est plus aujourd'hui ce qu'il était en sortant des mains de l'auteur. Il a subi, hélas ! comme tant d'autres chefs-d'œuvre, les outrages d'une main inhabile qui prétendait le rajeunir et lui rendre son premier éclat. Il a été *réparé*, comme chez nous Lesueur, Nicolas Poussin et André del Sarto. Il n'est donc pas permis aujourd'hui de parler du coloris de *la Descente de croix ;* nous serions exposé à mettre sur le compte de Rubens les étranges caprices des réparateurs.

Je n'ai pas besoin de rappeler que saint Pierre fut

crucifié la tête en bas. Voici comment sont disposés les personnages dans le tableau de Cologne : à gauche du martyr, un bourreau agenouillé enfonce la croix en terre; un autre, à droite, soutient la main gauche du supplicié ; trois autres lient ses pieds et les clouent à la croix. Cette donnée, on le voit, présente de nombreuses difficultés. Pour ne commettre aucune bévue en la traitant, il faut posséder une science profonde, n'ignorer aucun des secrets de l'anatomie, et se tenir en garde contre l'exagération. Or Rubens n'a rien négligé pour satisfaire à toutes ces conditions. Non-seulement il a su imprimer aux bourreaux la sauvage énergie qui leur appartient, non-seulement il a écrit sur le visage du martyr la résignation et la foi, mais il a rendu, avec une merveilleuse fidélité, le gonflement des veines et le jeu de la lumière sur le corps de saint Pierre. Il n'y a pas trace d'exagération ; la figure tout entière se distingue par la simplicité. Il est évident, pour tous ceux qui ont étudié attentivement ce tableau, que Rubens a gardé, jusqu'à son dernier jour, toute la puissance de ses facultés; Titien, qui a traité le même sujet dans sa vieillesse, ne se montre pas toujours égal à lui-même; il est vrai qu'il peignait encore à quatre-vingt-dix-neuf ans, quand il fut emporté par la peste. Dans un âge si avancé, il est bien difficile de manier le pinceau d'une main sûre ; la composition que j'ai vue il y a quelques années à l'académie de Venise, et qui est aujourd'hui replacée dans une église, révèle trop clairement une

main défaillante. Entre *le Crucifiement* de Cologne et *la Descente de croix* d'Anvers, il n'y a aucune différence pour la richesse de l'invention ; la main du maître sexagénaire est aussi sûre, aussi ferme que la main du jeune maître à son retour d'Italie ; son savoir a grandi sans attiédir son imagination.

Faut-il regretter que Rubens n'ait pas traité toutes ses œuvres, avec le même soin que *le Crucifiement de saint Pierre?* Faut-il déplorer la rapidité avec laquelle il exécutait ses travaux? Je suis très-loin de le penser. S'affliger de cette rapidité si prodigieuse, que plusieurs biographes ont encore exagérée, c'est ne pas comprendre la vraie nature de cet heureux génie. Pour se révéler pleinement, il avait besoin de multiplier ses œuvres, d'exprimer sa puissance sous des formes sans cesse renouvelées. Pour certains esprits, même de l'ordre le plus élevé, la lenteur est une nécessité ; pour d'autres esprits d'un ordre égal, la lenteur ne serait le plus souvent qu'une souffrance sans profit, et Rubens était de ces derniers ; car il ne faut pas s'abuser sur la véritable durée de son dernier travail : bien qu'il se soit écoulé quatre ans entiers entre le commencement et la fin de ce tableau, il n'est pas probable que l'auteur ait renoncé, en l'exécutant, à ses procédés ordinaires. Chacune des figures dont il se compose a sans doute été modelée rapidement, si l'on ne tient compte que du temps pris pour chaque morceau ; mais le peintre les a quittées et reprises plus d'une fois avant de les ache-

ver, et tout en travaillant vite, il a l'air d'avoir travaillé lentement.

S'il était permis de prendre au sérieux l'éternel reproche adressé à Rubens par ses détracteurs, s'il était nécessaire de prouver par un argument péremptoire l'étendue et la profondeur de son savoir, on trouverait dans *le Crucifiement de saint Pierre* une réponse victorieuse. On a souvent dit, et j'entends dire chaque jour, que le plus grand des maîtres flamands ne sait pas dessiner. Cette accusation banale serait facilement réfutée par *la Descente de croix ;* mais le tableau de Cologne démontre, encore mieux que le tableau d'Anvers, que l'auteur savait au besoin, et dès qu'il le voulait, arrêter le contour de ses figures, modeler avec finesse les parties les plus délicates sans rien perdre de sa splendeur habituelle. *Le Crucifiement de saint Pierre* est d'un dessin énergique, élégant et pur ; pour le nier, il faut renoncer à la bonne foi. Que les formes choisies par Rubens ne plaisent pas à tous les yeux, je le conçois sans peine ; que la force éclate dans ses compositions plus souvent que la grâce, c'est une vérité reconnue depuis longtemps ; que plus d'une fois il ait sacrifié le contour au coloris, il n'est pas permis de le nier, mais il n'agissait pas ainsi par ignorance. S'il préférait la splendeur à la précision, il n'avait pas pour le choix des lignes le mépris qu'on lui attribue trop souvent ; il savait toute l'importance du dessin et l'avait étudié avec ardeur ; seulement il avait une manière de voir et de

rendre la nature qui lui appartenait, et qui donnait à tous ses personnages un caractère spécial. Parmi ses nombreux détracteurs, il y en a plus d'un qui prend son originalité pour une preuve d'ignorance. Il a prouvé maintes fois qu'il connaissait tous les secrets de la forme humaine, mais jamais il ne l'a prouvé aussi clairement que dans *le Crucifiement de saint Pierre*. L'élégance de saint Jean et de Salomé, le torse entier du Christ dans *la Descente de croix*, peuvent être invoqués comme d'éclatants témoignages de savoir. Il y a, dans cette œuvre immortelle, un choix de lignes dont le goût le plus sévère ne saurait s'offenser; les jambes mêmes du Christ, dont le mouvement a soulevé tant de colère parmi ceux qui prétendent posséder seuls le secret de l'harmonie linéaire, ne me semblent pas mériter la réprobation dont elles sont frappées; car elles sont vraies dans le sens dramatique et dans le sens anatomique. Toutefois, *le Crucifiement de saint Pierre* prouve encore mieux l'injustice de l'accusation que j'ai rappelée.

La galerie du Louvre édifierait les adversaires de Rubens, s'ils consentaient à regarder, au lieu de déclamer en détournant les yeux avec dédain; Anvers et Cologne achèveraient leur conversion, s'ils n'étaient résolus à nier systématiquement le savoir de ce maître illustre. L'étude des deux tableaux dont je viens de parler ne peut laisser aucun doute aux esprits sincères, qui prennent la peine de s'éclairer avant d'affirmer ou de nier;

mais cette méthode, enseignée par le bon sens, ne convient pas aux détracteurs de Rubens; ils trouvent plus commode de le condamner comme ignorant, de le maudire comme un fléau, sans aller visiter Anvers et Cologne. Ils ne veulent pas exposer la pureté des doctrines qu'ils professent aux dangers d'une telle épreuve; il est vrai que la logique la plus vulgaire réprouve une telle obstination. Ils déclarent vénéneux le fruit qu'ils refusent de goûter; mais pourquoi le goûteraient-ils, puisqu'ils savent d'avance que c'est un poison ? Et qu'on ne prenne pas nos paroles pour un jeu d'esprit : si je donne à la discussion la forme de la raillerie, c'est qu'il est difficile de garder son sérieux, quand on entend dire que Rubens ne sait pas dessiner.

En 1620, Marie de Médicis, s'étant réconciliée avec son fils Louis XIII à Angoulême, voulut consacrer cet heureux événement dans une suite de tableaux destinés à décorer son nouveau palais du Luxembourg. A la recommandation du baron de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas à Paris, elle fit choix de Rubens. Cette précieuse collection est aujourd'hui placée dans la galerie du Louvre. A coup sûr, tout n'est pas à louer dans cette série de compositions; il y a plus d'un épisode que le goût ne saurait approuver. Le mélange des idées chrétiennes et des idées païennes est un caprice, au moins singulier. Je suis loin pourtant de partager la colère des historiens, qui blâment d'une manière absolue l'emploi de l'allégorie. Je doute fort que la représen-

tation littérale des faits eût fourni au peintre vingt compositions d'un puissant intérêt. Si l'allégorie envisagée d'une façon générale offre au pinceau de nombreux dangers, au spectateur plus d'une énigme à deviner, on ne peut nier pourtant qu'elle ne serve à poétiser des faits souvent très-prosaïques. Marie de Médicis trouvait dans sa vie le sujet d'une épopée, Rubens n'était pas tout à fait du même avis. Il ne croyait pas pouvoir réaliser le vœu de la reine-mère, sans le secours de l'allégorie. S'il s'est parfois laissé entraîner à des inventions bizarres, qui ne se comprennent pas facilement sans la lecture du programme, il faut reconnaître cependant que la biographie de Marie de Médicis, prise dans son ensemble, se recommande par la grandeur, l'éclat et la nouveauté. Je n'essayerai pas de justifier la présence de Neptune, à Marseille, en face de l'archevêque ; mais les admirables sirènes qui se jouent au milieu des flots, dont les épaules et les hanches révèlent tant de puissance et de jeunesse, leur poitrine palpitante où la lumière ruisselle, leurs yeux ardents, leurs narines dilatées et voluptueuses qui appellent le désir, les tritons qui leur font cortége, seront toujours un sujet d'étonnement et d'étude pour ceux qui aiment la peinture. Que Neptune et l'évêque de Marseille soient un peu étonnés de se rencontrer, je ne le conteste pas ; mais comment aurais-je le courage de condamner le caprice auquel nous devons ces ravissantes sirènes, ces merveilleux tritons ? Rubens n'a jamais rien créé de

plus beau; jamais la peinture n'a mieux exprimé la chair frémissante et la splendeur de la lumière. Que les puristes s'affligent tout à leur aise de cette monstrueuse alliance, qu'ils crient à la profanation, je n'essayerai pas de les apaiser; car le plus simple bon sens m'oblige à leur donner raison, dans le domaine des idées. Oui, sans doute, Neptune, les tritons et les sirènes, entourant la galère qui amène en France Marie de Médicis, seront toujours pour les hommes de goût une étrange fantaisie, et cependant *l'Arrivée de la reine* est un des plus admirables tableaux dont l'histoire fasse mention. On peut le condamner, au nom des convenances, que la peinture doit respecter aussi bien que la poésie : si l'on consent à ne tenir compte que de la beauté des figures, il faut l'absoudre et le glorifier.

Je ne serai pas plus indulgent pour la manière dont Rubens a représenté : *la Ville de Lyon allant au-devant du roi et de la reine.* Deux lions attelés et conduits par des Amours sont à coup sûr un singulier emblème, le bon sens et le goût pourraient souhaiter quelque chose de mieux; mais Henri IV et Marie de Médicis, sous la figure de Jupiter et de Junon, désarment sans effort les juges les plus sévères. Quelle grâce et quelle majesté! Ne faut-il pas pardonner cet emprunt fait à l'Olympe, en voyant le prodigieux parti que l'auteur a su tirer de sa faute? L'expression martiale de Jupiter ne convient-elle pas au Béarnais? Le fier visage de Ju-

non ne rend-il pas, à merveille, la joie de la nouvelle épouse? Supprimez par la pensée l'emploi de l'allégorie, et voyez à quels éléments se réduit le fait consigné par l'histoire. Sans doute Rubens a usé de l'allégorie avec une liberté qui dégénère trop souvent en licence; mais qu'il est habile à racheter sa faute! Comme il commande, comme il impose le pardon par la hardiesse du dessin, par la splendeur du coloris!

Je ne pousserai pas plus loin cette apologie de l'allégorie, car le lecteur achèvera sans peine ce que j'ai commencé. Dans toutes les compositions où l'auteur a violé les lois du goût, il a pris soin de se justifier par l'énergie de l'expression, par le charme de la couleur. Résolu à poétiser tous les sujets que lui fournit la vie de Marie de Médicis, il ne recule devant aucune témérité : emblèmes païens, emblèmes chrétiens, tout lui est bon, pourvu qu'il trouve moyen de montrer la puissance de son pinceau. Sans doute il vaudrait mieux que le bon sens fût constamment satisfait aussi bien que les yeux, sans doute nous devons regretter que le peintre ait trop souvent compté sur la pénétration du spectateur : Nicolas Poussin n'eût jamais commis de pareilles méprises; mais si Rubens cède le pas à Nicolas Poussin dans le domaine de la philosophie, comme il le dépasse dans le domaine de la peinture! Il a beau se tromper, multiplier les fautes, outrager le goût : il y a dans ses figures de femmes tant de souplesse et de grâce, dans ses figures d'hommes tant d'énergie et de

fierté, qu'on est forcé de l'admirer tout en condamnant ses caprices.

Il y a, dans *la Vie de Marie de Médicis*, plusieurs épisodes où le goût ne trouve rien à reprendre. Il me suffira de citer : *Henri IV confiant à la reine le gouvernement du royaume*. Quelle douce et touchante majesté dans le visage, dans l'attitude de la reine ! Quel empressement et quelle sécurité dans le mouvement et dans la physionomie du roi ! Il remet aux mains de la reine le globe, symbole de la puissance ; il lui abandonne les destinées de la France sans inquiétude, sans hésitation, persuadé que ce précieux dépôt sera fidèlement gardé. Peut-on souhaiter, peut-on rêver deux plus beaux portraits ? Est-il possible d'apporter plus de vérité dans l'expression des sentiments, plus de naturel et de vivacité dans les mouvements ? Et comment louer dignement la figure de femme placée à gauche de la reine ? La beauté de ses épaules, la transparence de ses joues, la fraîcheur de ses lèvres, la sérénité de son regard, éblouissent tous les yeux. En présence de telles merveilles, comment ne pas oublier les fautes que le bon sens relève dans *la Vie de Marie de Médicis ?*

Cette série de compositions biographiques fut achevée, selon le témoignage de Michel, en deux ans, selon Walpole, en trois ans. J'ai déjà dit ce qu'il faut penser de cette prodigieuse fécondité, à quelles limites il convient de la réduire. Les esquisses faites à Paris par Rubens, sous les yeux de la reine-mère, qui venait sou-

vent le visiter dans son atelier, ont été mises en œuvre à Anvers par ses élèves. Il suffit de citer leurs noms pour ramener le prodige aux proportions de la vraisemblance : Van Dyck, Jordaens, Gaspard de Crayer, van Egmont, Diepenbeck, Corneille Schut, Erasme Quellyn, Momper, Vilders, Lucas van Uden, François Sneyders, traduisaient fidèlement la pensée du maître. Avec de tels auxiliaires, Rubens pouvait contenter tous les souverains d'Europe et décorer en quelques années les palais du Luxembourg, de l'Escurial et de White-Hall.

Parmi les quatre-vingt-six lettres de Rubens publiées à Bruxelles par M. Gachet, on en trouve plusieurs qui se rapportent à la galerie de Médicis et qui sont adressées soit à Peirese, soit à Valavès. Le mariage d'Henriette de France avec Charles Ier occupait alors toutes les pensées de la reine-mère, et le protégé du baron de Vicq attendait le prix de ses travaux. Il demande à ses correspondants s'ils peuvent lui donner des nouvelles de l'abbé de Saint-Ambroise, personnage en crédit auprès de la reine-mère, qui devait hâter le paiement de ses tableaux. Il est certain que ces lettres témoignent un peu d'impatience, mais elles ne prouvent pas la cupidité dont parlent quelques biographes. Il est fâcheux que ces nouveaux documents, d'ailleurs si intéressants, puisqu'ils nous montrent l'érudition encyclopédique de Rubens, ne nous apprennent rien sur la composition de la galerie du Luxembourg. A côté

d'une dissertation sur les travaux numismatiques de Goltzius, nous aimerions à trouver quelques détails sur la vie de Rubens à Paris, sur ses entretiens avec la reine-mère, avec les dames de la cour. Il serait curieux de savoir si l'allégorie entrait dans les goûts personnels de Marie de Médicis, si le peintre a suivi ou combattu ses conseils ; car une reine ne peut guère entrer dans un atelier sans donner son avis. Un tel renseignement aurait pour nous plus d'intérêt que l'anecdote sur la duchesse de Guéménée rapportée par un des biographes de Rubens. Que M. de Bautru ait présenté Rubens au cercle de la cour, que la reine-mère lui ait demandé le nom de la plus belle, et qu'il ait répondu : « Si j'étais Pâris, je donnerais la pomme à la duchesse de Guéménée, » ce récit prouve que Rubens, bien qu'habile courtisan , ne se croyait pas obligé de préférer la beauté de la reine à la beauté de ses dames d'honneur. Nous aimerions à l'entendre parler de son art, et nous dire pourquoi, en nous retraçant la vie de Marie de Médicis, il ne s'en est pas tenu à l'histoire. Quoiqu'il ne soit pas difficile de deviner le motif qui l'a décidé à prendre ce parti, l'explication donnée par un homme de cette trempe, initié depuis longtemps à la connaissance de l'antiquité, aurait pour nous un charme singulier. Rubens essayant de justifier le mélange des idées païennes et des idées chrétiennes, dans un sujet tout moderne, nous intéresserait un peu plus qu'un madrigal sur Pâris et la duchesse de Guéménée.

A coup sûr, *la Vie de Marie de Médicis* serait une école dangereuse pour les jeunes peintres qui n'auraient pas encore étudié d'autres modèles : ce n'est pas là, en effet, qu'ils pourraient puiser les principes d'un goût pur; mais quoi que puissent dire les partisans exclusifs de l'Italie, il y a dans cette biographie, qui a suscité, qui mérite tant de reproches, si l'on ne considère que le côté philosophique de l'art, des leçons sans nombre pour la jeunesse et pour l'âge mûr. Les élèves qui n'ont pas encore quitté les bancs, les peintres qui ont déjà vieilli dans la pratique de leur métier ne consulteront jamais, sans profit, *l'Arrivée de la reine à Marseille* et *Henri IV lui remettant le gouvernement du royaume*. Il y a dans ces deux compositions, pour un homme vraiment épris de la beauté, une source inépuisable d'émulation ; mais pour que l'étude de Rubens porte ses fruits, il faut qu'elle soit commencée de bonne foi, poursuivie avec sincérité ; il faut interroger sa peinture et la copier, comme on interroge, comme on copie le modèle vivant, sans acception de système ou d'école. Si l'on se place devant ses œuvres avec la résolution préconçue d'échapper au danger qu'elles présentent, autant vaut ne pas les regarder ; car une étude ainsi commencée, ainsi poursuivie, ne sera jamais qu'une étude stérile. Que le peintre qui veut apprendre son métier, en posséder tous les secrets, oublie pour quelques jours le mélange des idées chrétiennes et des idées païennes, et qu'il tâche d'imiter les

tritons et les sirènes de Rubens : s'il réussit à les reproduire, il aura fait un pas immense, car il saura exprimer la vie. Maître d'un tel secret, il pourra librement aborder les programmes les plus difficiles. Qu'il engage une lutte courageuse, qu'il s'efforce de transcrire les portraits d'Henri IV et Marie de Médicis, et s'il n'oublie rien, s'il ne gâte rien, dans ces deux admirables figures, il peut prendre confiance en lui-même et songer sans crainte aux tâches les plus délicates. Malheureusement parmi les jeunes peintres, les uns condamnent Rubens sur parole pour plaire à leurs maîtres, pour faire preuve de docilité ; d'autres l'étudient comme le roi de la peinture, comme un homme sans aïeux et sans descendants, comme l'expression complète et suprême de la beauté ; ils ne souffrent pas qu'on discute une seule de ses œuvres ; leur admiration va jusqu'à l'idolâtrie. Ceux qui l'étudient, et permettent pourtant la discussion, sont en petit nombre. Il serait à souhaiter que cette dernière catégorie s'accrût de jour en jour; car c'est à elle qu'appartient le vrai sentiment de l'art.

Pour montrer toute la variété de cet heureux génie, il convient d'appeler l'attention sur deux tableaux placés dans la galerie du Louvre, je veux parler de *la Kermesse* et de *l'Arc-en-ciel*. Rapprochés de *la Descente de croix* et du *Crucifiement de saint Pierre*, ces deux tableaux prouvent d'une manière victorieuse que Rubens avait embrassé tous les genres, qu'il avait

étudié, avec la même ardeur, tous les aspects de la nature. Jamais la joie populaire n'a été représentée avec plus d'éclat et d'entrain que dans *la Kermesse*. Le tumulte et la confusion de cette fête sont rendus avec une verve qui n'a jamais été dépassée. Tous les groupes de cette composition expriment l'ivresse de la joie, la rage du plaisir. On se demande, avec étonnement, comment la main à laquelle nous devons *la Descente de croix* a pu exécuter ces danses folles, tumultueuses, effrénées. Il n'y a pas une figure inutile, pas un personnage qui ne prenne part à la fête. Quel immense intervalle, entre cette *Kermesse* et les compositions de David Teniers, le fils, sur le même sujet ! Dans ces dernières, d'ailleurs si dignes d'étude, nous n'avons que la réalité, l'image fidèle, mais prosaïque, de la joie populaire ; Rubens, comme en se jouant, sait trouver dans cette donnée un admirable poëme. Il ne se contente pas de peindre ce qu'il a vu, il ne s'en tient pas à ses souvenirs, il s'élève au-dessus de la réalité ; il agrandit, il transforme, il ennoblit la scène qui a charmé ses yeux. Le spectacle de cette fête rendrait la vigueur au vieillard perclus, on dirait que les danseurs sont frappés de vertige. Les femmes, étreintes d'une main puissante, se laissent emporter par le tourbillon. Plus on étudie ce tableau, et plus on admire la prodigieuse variété des épisodes. La jeunesse et l'âge mûr sont confondus dans une commune ivresse. S'il me fallait désigner, dans l'œuvre de Rubens, une composition qui se puisse comparer à

la Kermesse, je nommerais *les Démons précipités dans l'enfer par saint Michel*. Ce dernier tableau en effet, qui se voit à Gand, dans la galerie de M. de Scamps, et qu'on appelle vulgairement *la Grappe de raisin*, est le seul qui révèle la même ardeur d'imagination. Il serait pourtant puéril d'établir un parallèle, entre *la Kermesse* et *la Grappe de raisin*. La diversité des sujets ne permet pas d'y songer. Si je les rapproche, c'est uniquement parce qu'ils nous donnent, chacun à sa manière, le sentiment de l'infini : damnés et danseurs fourmillent, et l'œil le plus exercé ne saurait les compter.

Le paysage connu sous le nom de *l'Arc-en-ciel* nous étonne d'abord par sa profondeur ; nous embrassons du regard un espace immense. L'harmonie linéaire qui relie, entre elles, toutes les parties de ce tableau n'est pas un moindre sujet d'admiration. La forme élégante des arbres placés à la droite du spectateur, les mouvements ondulés du terrain, la ténuité des fonds et la transparence du ciel seront l'éternel désespoir des paysagistes. Parmi les peintres qui ont consacré leur vie entière à ce genre unique, il n'y en a pas un qui soit allé plus loin. Les personnages et les animaux du premier plan sont distribués habilement, et reposent la vue. Il règne dans toute cette composition un calme, une sérénité qui reportent la pensée vers l'âge d'or. L'homme qui a pu concevoir *la Kermesse* et *l'Arc-en-ciel*, n'eût-il exécuté que ces deux tableaux, serait compté parmi les maîtres les plus savants. Que faut-il

donc penser de la souplesse et de la fécondité de son génie, quand on passe en revue tous les sujets qu'il a traités, tous les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'histoire ancienne et de l'histoire moderne, qui ont tour à tour exercé son imagination, et que son pinceau a su rendre avec un égal bonheur?

Rubens, pour remplir de son nom l'Europe entière, avait formé dans son atelier une école de graveurs qui travaillaient sous ses yeux, qu'il dirigeait, qu'il animait de ses conseils. Parmi ces interprètes habiles et dévoués qui vulgarisaient sa pensée, il en est trois dont les noms sont associés à la gloire du maître : Paul Dupont, Bolswert et Vostermann. On retrouve dans leurs planches tout le génie de Rubens. Jamais peintre n'a trouvé de burin plus obéissant et plus fidèle. Paul Dupont, Bolswert et Vostermann ne songeaient pas à la régularité symétrique des tailles, qui excite chez les ignorants une si vive admiration ; ils s'attachaient, avant tout, à rendre la manière et le style du maître. Chez eux, nulle ostentation dans le maniement de l'outil. Ils ne tiennent pas à briller, à creuser dans le cuivre des losanges irréprochables ; ils n'ont qu'un seul désir, une seule ambition, l'interprétation du modèle ; ils vivent de la vie du maître ; ils n'ont d'autre pensée, d'autre volonté que la sienne; ils ne discutent pas ce qu'il a fait, ils le copient. Chairs et draperies, ils traduisent tout ce qu'ils voient, sans rien omettre, sans rien ajouter. Ils n'essayent pas d'amollir ce qui leur paraît trop

dur, de raffermir ce qui leur paraît manquer de solidité. Quoi qu'ils puissent penser de l'œuvre confiée à leur burin, ils s'effacent tout entiers pour ne laisser voir que l'œuvre elle-même. Cette abnégation constante n'est pas un signe de médiocrité ; loin de là, c'est la preuve la plus éclatante d'intelligence qu'un graveur puisse donner ; car il est chargé de traduire et non de corriger son modèle. La méthode suivie par Bolswert, Paul Dupont et Vostermann est aujourd'hui tombée en discrédit. La plupart des graveurs se croient obligés de modifier le modèle qu'ils sont chargés de traduire ; l'infidélité est pour eux une affaire d'honneur. Il n'y a guère qu'Henriquel Dupont, Calamatta et Mercuri qui comprennent aujourd'hui le mérite de la fidélité, et c'est à cette conviction qu'ils doivent la meilleure partie de leur talent. Ils mettent leur orgueil à ne rien exprimer qui ne soit dans le texte original, et les vrais connaisseurs applaudissent à leur modestie. Ils ont mis à profit l'exemple de Bolswert sans essayer de suivre servilement ses traces ; car ils savent qu'il y a pour chaque maître un genre de gravure spécial. Le burin de Bolswert, qui convient à Rubens, ne conviendrait pas à Raphaël ; le burin de Marc-Antoine Raimondi, qui convient à Raphaël, ne conviendrait pas à Rubens. Également fidèles, également dociles, ces deux interprètes ne parlent pas la même langue, n'ont pas le même accent, et la diversité de leur style est une preuve de leur sincérité.

Il y a trois choses à considérer dans Rubens : les origines de son talent, l'action qu'il a exercée sur le développement de la peinture, les avantages et les dangers que présente l'étude de ses œuvres. C'est la seule manière de déterminer avec précision, avec justice, le rang qui lui appartient, la place qu'il occupe dans l'histoire. Or, malgré les dénégations obstinées de la plupart de ses compatriotes, il est certain qu'il doit beaucoup à l'Italie. Les huit années qu'il a passées au delà des Alpes ont modifié profondément, je ne dis pas la nature de son génie, mais la forme de sa pensée. Ce n'est assurément ni dans l'atelier d'Adam van Noort, ni dans celui d'Otto Venius, qu'il a puisé les éléments de son style; le tableau de ce dernier, que nous possédons au Louvre, me dispense de toute démonstration. Le peintre éminent qu'Anvers et Cologne se disputaient depuis deux siècles, et que Siegen vient de conquérir par les recherches patientes de M. Bakhuisen, doit à l'Italie la meilleure partie de sa puissance. Je n'ai pas à revenir sur Mantoue : ce n'est pas à Jules Romain que Rubens a pu emprunter son style. Rome et Venise peuvent seules nous expliquer l'audace, l'abondance et la splendeur de ses conceptions. En parlant ainsi, je n'entends pas rayer du problème une donnée capitale, ses facultés primitives; je veux concentrer l'attention sur le développement de ces facultés, et sur les maîtres qui les ont agrandies. Pour moi, et je crois n'être pas seul de

mon avis, Rubens procède de Rome et de Venise. Florence et Milan ont excité sa curiosité, sans prêter à sa pensée des formes nouvelles. Il a connu les œuvres de Léonard, il a même copié *la Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, et cette copie, vulgarisée par la gravure, nous étonne à bon droit; car il serait difficile d'imaginer une imitation plus infidèle. Il a connu les fresques de Raphaël, mais il ne paraît pas en avoir tiré grand profit, ou du moins le Sanzio n'a laissé aucune trace dans ses œuvres. Paul Véronèse et Michel-Ange sont les vrais maîtres, les aïeux directs de Rubens. Il a consulté, il a étudié Titien et Giorgione; mais il doit à Paul Véronèse le goût des grandes machines, des immenses décorations. Quant à l'audace de son dessin, ne rappelle-t-elle pas l'audace du *Jugement dernier? La Grappe de raisin* n'est-elle pas un souvenir de la chapelle Sixtine? Sans vouloir contester l'indépendance, l'originalité du maître flamand, je crois pouvoir affirmer qu'il relève de Paul Véronèse et de Michel-Ange. Moins élégant que le premier, moins savant que le second, il a tiré de leurs leçons un prodigieux profit. Pour ceux qui connaissent l'Italie, pour ceux surtout qui ont étudié la chapelle Sixtine et visité, à plusieurs reprises, l'académie des Beaux-Arts de Venise, je ne pense pas que cette affirmation ait besoin d'être démontrée. Quant à ceux pour qui l'Italie est lettre close, ou qui ne possèdent sur Paul Véronèse et Michel-Ange que des notions incomplètes, il n'est pas facile de les

convaincre; car les arguments à produire reposent sur des faits qu'ils ignorent. Cependant *les Noces de Cana*, que nous avons au Louvre, et la copie du *Jugement dernier*, placée à l'École des Beaux-Arts de Paris, seront un commencement de preuve pour tous les hommes de bonne foi. Quoique *les Noces de Cana* aient subi l'outrage d'une restauration, quoique Sigalon, désespérant de déchiffrer les figures noircies par la fumée des cierges, ait exécuté le tiers inférieur du *Jugement dernier* plutôt d'après le modèle vivant que d'après la muraille de la Sixtine, ces deux toiles fournissent de précieux renseignements sur le style de Rubens. Il a dérobé à Paul Véronèse et à Michel-Ange ce qui convenait à la nature de son génie, et se l'est assimilé de façon à le faire sien. Lors même qu'il les imite, il garde toujours un accent qui lui appartient. S'il ne sait pas faire, de l'architecture, un emploi aussi heureux que l'auteur des *Noces de Cana*, s'il n'écrit pas la forme avec autant de précision que l'auteur du *Jugement dernier*, il y a dans ses plus belles œuvres, dans ses compositions les plus éclatantes, quelque chose qui rappelle tour à tour Rome et Venise.

Pour assigner au talent de Rubens cette double origine, il n'est pas nécessaire de posséder une bien vive pénétration; il suffit d'examiner la question avec bonne foi, de ne pas accepter sur parole une opinion toute faite, et transmise de main en main comme une monnaie de bon aloi. A Dieu ne plaise que je contredise le

sentiment reçu, pour le puéril plaisir d'exprimer un sentiment nouveau : le paradoxe n'est à mes yeux qu'une joie d'enfant; mais l'histoire de la peinture nous montre dans Rubens un disciple de Rome et de Venise, et ne permet pas de voir en lui un génie sans aïeux et sans maître. Peu importe que l'opinion vulgaire lui attribue une originalité absolue; tant pis pour l'opinion vulgaire si elle ne s'accorde pas avec l'histoire. D'ailleurs, aux yeux des hommes de bon sens, l'avis que j'énonce n'est pas une atteinte portée à la gloire de Rubens. Si le maître flamand relève de Paul Véronèse et de Michel-Ange, les générations venues après lui relèvent, à leur tour, de son puissant génie. Si la connaissance du passé nous défend de voir en lui un homme entièrement nouveau dans le sens radical du mot, sa part est encore assez belle, assez grande, assez glorieuse, assez digne d'envie. Entrer dans une famille où figurent Michel-Ange et Paul Véronèse, serait-ce par hasard déroger? Instruit par Venise, par la chapelle Sixtine, fécondé par ce double enseignement, le génie de Rubens a créé des œuvres immortelles. Vouloir qu'il ait tout tiré de lui-même est une prétention que la raison répudie.

L'action de Rubens sur le développement de la peinture n'est pas difficile à déterminer. Il a imprimé, à toutes les représentations de la nature humaine, un caractère de vie et de réalité que la peinture ne connaissait pas avant lui. Envisagées sous ce point de vue ex-

clusif, ses œuvres nous offrent un caractère tout nouveau. Il n'y a pas, dans l'histoire entière de l'art avant le XVIIe siècle, un seul tableau qui se puisse comparer aux siens pour la vérité prise dans le sens prosaïque du mot. Rubens, profitant des leçons de ses prédécesseurs, s'est efforcé de nous montrer la chair telle qu'il la voyait, et, quelle que soit la doctrine que l'on veuille défendre, il faut bien reconnaître qu'il a touché le but. Pour marquer son rang dans l'histoire, pour montrer les éléments nouveaux qu'il a introduits dans la peinture, c'est ainsi qu'il faut l'envisager. Comme peintre de la chair, comme interprète de la vie, il n'a pas de rival. Quoi qu'on puisse penser des formes qu'il a choisies et reproduites, l'évidence commande de confesser, qu'avant lui, personne n'avait exprimé la vie avec autant d'énergie. Ce n'est pas d'ailleurs qu'il transcrive la réalité telle, qu'il l'aperçoit, il s'en garde bien; il sait que le pinceau le plus habile ne dispose pas des mêmes ressources que la nature. Aussi n'essaye-t-il pas d'engager une lutte où il serait vaincu ; mais, désespérant d'atteindre à la beauté harmonieuse et pure dont les maîtres d'Italie lui ont offert le plus parfait modèle, ou peut-être entraîné par sa propre nature, il s'attache résolûment à l'expression de la vie.

Ses deux élèves les plus célèbres, Van Dyck et Jordaens, ont cédé à l'ascendant de son génie et suivi la même voie, selon la mesure et le caractère de leurs facultés personnelles. Van Dyck, en appliquant les leçons

de son maître, s'est souvent montré plus élégant, plus noble que lui. S'il ne possède pas la même abondance, s'il n'apporte pas dans l'invention autant de vigueur et de spontanéité, pour tout dire en un mot, s'il lui cède le pas dans le domaine poétique, il lui arrive d'imiter la nature avec plus de finesse. Jordaens engage avec la réalité une lutte plus obstinée, mais en même temps plus imprudente. Parfois il échoue, parfois il réussit, et quand le succès couronne ses efforts, il demeure encore bien au-dessous du maître. Plus réel, plus exact, plus littéral, il ne rencontre jamais la splendeur harmonieuse de Rubens. Quelques ignorants, pourtant, le proclament supérieur à son maître. Ces deux exemples suffisent pour marquer l'action exercée sur le développement de la peinture par le chef de l'école flamande. Tous les noms que je pourraisciter m'obligeraient à répéter ce que je viens de dire. Il faut donc nous en tenir à Van Dyck et à Jordaens.

L'action de Rubens a-t-elle été salutaire ? A-t-elle agrandi, a-t-elle amoindri le domaine de l'art? Van Dyck et Jordaens se chargent de répondre à cette question. Les esprits fins et délicats ont mis à profit les éléments nouveaux ; les esprits d'une nature vulgaire les ont employés, sans en comprendre le danger, et ont exagéré ce que le maître avait dit : c'est le sort commun de toutes les doctrines. Il se rencontre pour recueillir la parole, pour écouter les enseignements des hommes illustres, tantôt des auditeurs pénétrants, tan-

tôt des disciples dociles, mais incapables d'interpréter les leçons qu'ils ont entendues. Van Dyck représente le côté salutaire, le côté fécond de l'action exercée par Rubens : Jordaens en représente le côté périlleux. Je ne conçois pas d'autre manière d'exprimer le sens historique de Rubens.

J'arrive maintenant au rang qu'il faut lui assigner. Après les cinq grands maîtres de l'Italie, après Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien et Corrége, le nom de Rubens est le premier qui se présente à la pensée de tous les hommes éclairés. Si je nomme Titien de préférence à Paul Véronèse, bien que ce dernier soit uni au maître flamand par une parenté plus étroite, c'est que les procédés techniques de Titien ont quelque chose de plus personnel, et offrent, par conséquent, une valeur historique plus facile à déterminer. Rubens appartient à cette grande famille qui s'accroît lentement, dont tous les membres servent à marquer des époques mémorables dans le développement du génie humain. Je ne le mets pas sur la ligne des grands maîtres italiens, je le place immédiatement après eux. Bien qu'il ait passé huit ans en Italie, il n'est pas douteux qu'Anvers n'ait joué un grand rôle dans le choix de ses modèles. Il avait rapporté de nombreux dessins dont il pouvait faire usage : mais comme il tenait avant tout à l'expression de la vie, tout en consultant ses dessins d'Italie, il peignait d'après les modèles qu'il avait sous les yeux. Or, quoiqu'il soit facile de rencontrer à An-

vers et surtout à Bruges d'admirables modèles, quoique le mélange du sang espagnol et du sang flamand offre dans ces deux villes des types accomplis de vigueur et de jeunesse, il faut bien reconnaître que les filles d'Albano, de Frascati, de l'Ariccia, de Tivoli, de Genazzano sont-très supérieures aux filles de Bruges et d'Anvers. Par la beauté des lignes, par la noblesse de l'expression, par la fierté du regard, elles dominent de très-haut les modèles que Rubens avait sous les yeux depuis son retour d'Italie. Engagé dans une lutte de chaque jour avec la nature, obligé de la consulter à toute heure, il a opéré des prodiges. Personne ne l'a surpassé, personne n'est allé aussi loin que lui dans l'expression de la vie. Si les grands maîtres de l'Italie se placent au-dessus de lui par l'expression de la beauté, sa part est encore assez riche pour assurer l'immortalité de son nom.

1854.

II

REMBRANDT

— SA VIE ET SES OEUVRES. —

Rembrandt, né en 1606 à Leyerdorp, était le fils d'un meunier nommé Gerretsz. Comme son père avait amassé par son travail une certaine aisance, Rembrandt fut destiné à l'étude des lettres. Peut-être le meunier rêvait-il, pour son fils, la gloire du barreau ou la dignité de magistrat. Ce que nous savons d'une manière positive, c'est que Rembrandt, dès qu'il eut entre les mains une grammaire latine, manifesta son aversion pour ce genre d'étude. Au lieu d'apprendre docilement les déclinaisons et les conjugaisons, il s'occupait à dessiner tout ce qu'il voyait, depuis la tête du professeur jusqu'aux bancs de la classe. Quand il s'agissait de réciter sa leçon, il restait court, et son maître, pour punir sa paresse, le condamnait à étudier tandis que ses camarades allaient jouer. Comme la peinture,

dans les premières années du XVIIe siècle, jouissait en Hollande d'une grande faveur, le meunier Gerretsz ne se fit pas longtemps prier pour renoncer à ses premières espérances. Voyant que son fils témoignait du dégoût pour l'étude des lettres latines, il ne s'obstina pas dans l'ambition qu'il avait conçue, et ne songea qu'au bonheur de son enfant. Il avait trouvé dans son moulin une sorte de richesse : pourquoi son fils, dans la pratique de la peinture, n'aurait-il pas une chance égale? Gerretsz eut bientôt pris son parti. Il y avait alors à Leyde, c'est-à-dire à quelques lieues de son moulin, un peintre dont le nom serait aujourd'hui complétement oublié, s'il n'était associé dans l'histoire au nom de Rembrandt : ce peintre s'appelait Swanenburg. Gerretsz résolut de lui confier son fils.

Dès les premiers jours, le fils du meunier montra les plus heureuses dispositions. Son intelligence rétive, si obstinément fermée lorsqu'il s'agissait d'étudier la grammaire latine, s'ouvrit rapidement pour recueillir les leçons de Swanenburg. Il copiait, avec une fidélité surprenante et très-rapidement, les modèles que son maître lui fournissait. Il possédait une aptitude si merveilleuse pour l'imitation, qu'au bout de quelques mois Swanenburg n'avait plus rien à lui enseigner et le confessait franchement. Le meunier, fier et joyeux des progrès de son fils, ne perdit pas un instant et s'enquit d'un maître plus habile. Après avoir quitté Swanenburg, Rembrandt étudia tour à tour chez Lastman et

Pinas. Les ouvrages qui nous restent de ces deux maîtres se recommandent par l'exactitude des détails, mais n'offrent pas un grand charme. Quand on les compare aux ouvrages de leur élève, on voit qu'ils n'ont pu lui enseigner que la pratique matérielle du métier ; quant à l'art de concevoir un sujet, de grouper les personnages, de concentrer l'attention, ce n'est pas dans leurs leçons que Rembrandt l'a puisé. Toutefois, bien qu'il pressentît sans doute l'insuffisance de leur savoir, il se montra docile et assidu, comme s'il eût espéré la révélation de secrets importants. Rembrandt copiait Lastman et Pinas comme il avait copié Swanenburg. Malgré la confiance que lui inspirait son génie précoce, il ne dédaignait pas leur expérience. S'il devinait sa supériorité, il mettait à profit leurs conseils. Animé du désir, soutenu par l'espérance de les surpasser, il suivait fidèlement la voie qu'ils lui indiquaient ; il avait pour eux la même déférence que Raphaël pour le Pérugin.

Cependant Lastman et Pinas devaient s'avouer vaincus au bout de quelques années, et s'ils ne confessaient pas leur défaite aussi franchement que Swanenburg, ils n'essayaient pas de cacher leur admiration pour les ouvrages de leur élève. Satisfaits de la réputation dont ils jouissaient, ils surent fermer leur cœur au démon de la jalousie. En sortant de leur atelier, Rembrandt ne devait plus avoir d'autre maître que la nature. Il le comprit et revint au moulin de son père. L'imitation avait pour lui tant d'attrait, lui offrait

un intérêt si puissant, qu'il n'éprouvait pas le besoin de renouveler souvent le sujet de ses études. Un arbre contemplé attentivement aux différentes heures de la journée, éclairé à demi par l'aube naissante, inondé de lumière à midi, doré à la fin du jour par les derniers rayons du soleil couchant, suffisait pour occuper toutes ses facultés. Toutes les faces de la réalité lui étaient bonnes, parce qu'elles avaient toutes quelque chose à lui apprendre. Il serait temps de faire un choix quand il saurait ce qu'il voulait savoir : aussi ne se pressait-il pas de quitter le moulin de son père. Tous les jeux de la lumière trouvaient en lui un observateur attentif et passionné. Comme s'il eût pressenti qu'il ne devait pas essayer de lutter avec l'Italie pour la pureté des lignes, pour l'élégance des contours, pour la noblesse de l'expression, il s'attachait sans relâche à saisir, à fixer sur la toile les accidents les plus fugitifs ; il épiait, il guettait la lumière, il la suivait jusque dans ses dernières dégradations. Je ne m'étonne pas qu'il ait trouvé plus tard dans cet agent mystérieux de si puissantes ressources ; il avait compris, de bonne heure, qu'il devait chercher dans l'emploi de la lumière une voie nouvelle, une voie inattendue ; son espérance s'est pleinement réalisée.

On se tromperait pourtant, si l'on rangeait Rembrandt parmi les imitateurs naïfs de la nature. Ce fils de meunier qui ne voulait pas entendre parler de la grammaire latine, qui se trouvait heureux dans le

moulin de son père et passait des journées entières à étudier, à copier l'ombre d'une branche sur un ruisseau, n'était rien moins que naïf; il savait bien qu'il ne lui était pas donné de lutter avec la nature. Si la ligne et la forme se laissent aborder, la lumière défie l'imitation. Aussi résolut-il bientôt de tourner la difficulté, en éclairant les objets d'une manière toute personnelle, et, en effet, toutes ses œuvres se distinguent par une distribution de lumière qui n'appartient qu'à lui; il ne s'est pas contenté de représenter ce qu'il voyait, ou plutôt il n'a pas essayé de le représenter. Désespérant de reproduire sur la toile ce que ses yeux avaient aperçu, il s'est décidé à ne plus voir, à ne plus regarder que ce qu'il pouvait montrer. Il a mesuré, avec une précision mathématique, la quantité de lumière qu'il pouvait soumettre à sa puissance, et n'a jamais franchi la limite qu'il avait marquée.

Rien au monde n'est moins neuf qu'un pareil procédé; pour le concevoir et pour l'appliquer, il faut avoir longtemps étudié la nature sans parti pris, sans arrière-pensée, sans doctrine exclusive, en dehors de toutes les traditions d'écoles. Or c'est, précisément, par cette épreuve laborieuse que Rembrandt se préparait à fonder la méthode qui lui appartient, et, je pourrais ajouter, dont il a emporté le secret; car les plus habiles ont échoué lorsqu'ils ont voulu marcher sur ses traces. Pour la découverte et l'application du procédé que j'ai tâché de formuler, les études faites au moulin

de Leyerdorp valaient mieux que les leçons de Lastman et de Pinas. Le maître le plus habile n'en dit pas autant que l'observation personnelle. Il y a des ruses que l'atelier n'enseignera jamais, et que l'esprit conçoit en présence de la nature. Au moulin de Leyerdorp, Rembrandt n'avait à se préoccuper d'aucune manière, d'aucune tradition; il copiait de son mieux ce qu'il voyait, et quand, après des efforts multipliés pour imiter ce qu'il avait devant lui, il comprit toute son impuissance, il abandonna l'imitation pour l'interprétation. Sans prendre le temps d'analyser la marche de sa pensée, il renonça au but qu'il s'était proposé d'abord et qu'il ne pouvait atteindre, et se donna une tâche plus modeste, quoique bien difficile encore. Il est probable qu'il fût arrivé plus lentement à la découverte de son procédé, s'il eût prolongé son séjour dans les ateliers de Lastman et de Pinas. Pour mesurer ses facultés, pour déterminer les ressources de son art, il valait mieux qu'il fût livré à lui-même, et n'eût d'autre interlocuteur que la nature. Ses maîtres lui avaient appris tout ce qu'ils pouvaient lui apprendre, la composition des couleurs et le maniement du pinceau; la nature seule devait lui enseigner où commence, où finit le domaine de l'art. C'est en parcourant la campagne, c'est en observant tour à tour l'ombre du feutre sur le front d'un paysan, ou l'image brisée d'un chêne dans l'eau courante, qu'il a conçu nettement toute la stérilité de l'imitation pure, de l'imitation littérale,

toute la puissance, toute la fécondité de l'interprétation appuyée sur de solides études. La solitude était pour lui pleine de leçons, qu'il eût vainement cherchées dans l'atelier des maîtres les plus savants.

Cependant, parmi les amis de son père, il se trouvait plus d'un amateur éclairé. Une composition du jeune Rembrandt ayant éveillé leur attention d'une manière toute particulière, ils lui conseillèrent de la porter à La Haye. C'était là seulement qu'elle serait dignement appréciée. Ils lui donnèrent le nom et l'adresse d'un connaisseur qui ne pouvait manquer d'acheter son tableau, et Rembrandt partit plein d'espérance. Parfaitement accueilli par le Mécène qui lui avait été indiqué, il savourait avidement les louanges qui lui étaient prodiguées. Quel ne fut pas son étonnement, lorsque son nouvel ami lui offrit cent florins en échange de son œuvre! Rembrandt n'avait jamais vu une somme pareille. Pour qu'un tel trésor lui fût offert, il fallait, de toute nécessité, que son tableau se recommandât par une valeur réelle. Aussi, à dater de ce jour, Rembrandt conçut de lui-même une très-haute opinion; il n'y avait, en effet, dans le bonheur qui lui arrivait, ni prestige de renommée, ni piége tendu par une louange anticipée. Il était venu à La Haye, inconnu; il lui avait suffi de montrer son tableau, pour tirer de la poche d'un amateur une somme de cent florins. Il pouvait donc, sans présomption, croire qu'il possédait dans son talent un instrument et un gage de fortune.

Il avait fait à pied le voyage de Leyde à La Haye; pour revenir plus vite au moulin de son père et lui montrer, sans tarder, le trésor qu'il ne devait qu'à lui-même, il prit le chariot de poste. Les biographes racontent que le chariot s'étant arrêté pour la dînée, tous les voyageurs descendirent à l'exception de Rembrandt, à qui peut-être la joie avait ôté l'appétit; et, comme le garçon d'auberge, en donnant l'avoine aux chevaux, avait négligé de les dételer et de les attacher, ceux-ci, leur repas achevé, partirent dans la direction de Leyde, n'emmenant que Rembrandt. Quand le jeune peintre eut étalé devant son père les cent florins qu'il venait de recevoir, le meunier ouvrit de grands yeux et s'applaudit d'avoir cédé, à temps, aux instincts de son fils. Il se sut bon gré de n'avoir pas persisté à vouloir faire de lui un savant.

Si je raconte avec tant de détail cette première aubaine de Rembrandt, c'est qu'elle exerça sur sa destinée une action décisive. D'après le témoignage de ses contemporains, son premier voyage, à La Haye, éveilla en lui une passion nouvelle qui n'a rien à démêler avec l'art et qui ne devait plus sommeiller un seul jour : dès qu'il eut compté cent florins, il devint avare. Que voyait-il dans l'or? Il est assez difficile de le dire. L'or ne représentait pas pour lui toutes les jouissances qui peuvent s'acheter; car au temps de sa plus grande richesse, il n'a jamais changé la première simplicité de ses habitudes. Ni ses vêtements, ni sa table ne révélaient

son opulence. Il est donc permis de croire que l'or avait pour lui une autre signification. Peut-être n'y voyait-il que le témoignage irrécusable de l'estime accordée à son talent. Quelle que soit la valeur de cette dernière conjecture, il est hors de doute que la vie de Rembrandt s'est partagée entre deux passions, celle de l'art et celle de l'or, et pour être juste, nous ajouterons que la première de ces deux passions, sans le secours de la seconde, n'eût peut-être pas suffi pour enfanter les œuvres si nombreuses, si variées, qui nous étonnent chaque jour par un charme nouveau. Épris de l'amour unique de l'art, il n'eût pas songé à multiplier les formes de sa pensée, et comme sa pensée ne le portait pas vers l'élégance et la pureté des lignes, ses loisirs, ses tâtonnements, fussent demeurés sans profit pour nous; aiguillonné par l'amour de l'or, il n'a pas perdu un seul jour. Tout ce qu'il a vu, il a voulu le rendre ; tout ce qu'il a tenté d'exprimer s'est révélé à nous avec une pleine évidence. Avons-nous donc le droit de nous plaindre ? Affranchi de l'avarice, eût-il produit, outre des tableaux dont le nombre n'est pas connu, trois cent soixante-seize eaux-fortes qui, avec les variantes, s'élèvent à six cent quatre-vingt-sept ? Il est au moins permis d'en douter. J'insiste d'autant plus volontiers sur cette considération, que, dans l'œuvre de Rembrandt, rien n'indique la précipitation ou la négligence. Il a multiplié ses productions pour multiplier ses profits; mais il ne lui est pas arrivé une seule

fois d'abandonner son travail, avant d'avoir réalisé sa pensée. S'il a su tirer parti de son talent comme un négociant très-habile, rendons-lui cette justice, qu'il a toujours poursuivi l'accomplissement de sa volonté, comme un artiste désintéressé qui tient avant tout à se contenter lui-même.

Si l'avarice lui eût inspiré dans sa vie une seule mauvaise action, je condamnerais en lui, comme en tout autre, une passion qui se concilie difficilement avec les sentiments élevés; mais comme elle n'a jamais attiédi dans son âme la passion du beau tel qu'il le comprenait, loin de la condamner, j'y applaudis. Quelle que fût la fécondité naturelle de son esprit, il est à peu près certain que, s'il n'eût pas été dévoré par l'amour de l'or, nous posséderions à peine la moitié de son œuvre. Il aurait eu beau ressasser vingt fois sa pensée, il n'eût jamais rencontré l'élévation, la pureté familière à Rome et à Florence. Il était dans sa nature de produire promptement; eh bien ! cette heureuse faculté, abandonnée à elle-même, n'eût pas porté tous ses fruits : l'amour de l'or en a doublé la puissance, en obligeant Rembrandt à l'appliquer plus souvent. Les esprits inattentifs m'accuseront d'avoir entrepris l'apologie de l'avarice; je ne perds pas mon temps à leur répondre. Quant à ceux qui ont suivi pas à pas le développement de ma pensée, ils ne se méprendront pas sur mon intention, et leur approbation me suffit. Si l'avarice eût dominé chez Rembrandt l'amour de l'art, comme cela est

arrivé plusieurs fois, l'avarice eût été un malheur. Servant d'aiguillon au travail sans jamais le hâter, c'est presque un surcroît de génie.

Le mariage de Rembrandt suffirait seul à nous prouver, que l'avarice n'avait pas envahi son âme tout entière. Fêté, recherché comme il l'était, il lui eût été facile, à coup sûr, de faire un riche mariage, et pourtant, il choisit pour compagne une paysanne du village de Ransdorp, dans la province de Waterland, une fille qui n'avait d'autre fortune que sa jeunesse et sa beauté. Certes, si Rembrandt n'eût écouté que le démon de l'avarice, il n'aurait jamais pris une telle détermination. Riche déjà du fruit de son travail, il pouvait doubler sa richesse en se mariant, et pourtant il n'en fit rien. Il faut donc croire que l'or gagné, par son burin ou son pinceau, avait pour lui un prix particulier, et qu'il trouvait, dans les florins dont on couvrait ses gravures, un charme qu'il n'eût pas trouvé dans la dot la plus opulente. A peine marié, il s'empressa de reproduire sa jeune femme dans tout l'éclat de sa fraîcheur et de sa beauté. D'ailleurs, il ne changea rien à sa manière de vivre : toujours même simplicité, poussée souvent jusqu'à la parcimonie. La seule dépense inutile qu'il se permît, c'était la toilette de sa femme, car il aimait à la voir parée ; mais il n'oubliait jamais son origine villageoise, et voulait que la paysanne se retrouvât sous les plus riches parures.

Il est curieux de voir à quelles ruses Rembrandt avait

recours, pour contenter son avarice. Tantôt il mettait ses gravures en vente publique et allait lui-même surenchérir, tantôt il chargeait son fils d'aller les vendre, en disant aux acheteurs qu'il les lui avait dérobées. Ce dernier trait mérite d'être noté comme un trait de génie. Plaute et Molière en eussent été jaloux. Sans approuver toutes ces supercheries, je suis loin, cependant, de partager la colère des biographes, qui accusent Rembrandt d'avoir déshonoré son art par son ignoble passion pour l'or. Conseiller le mensonge à son fils, pour élever le prix de ses œuvres, n'était certes pas une action louable; mais il est probable que l'auteur de ce coupable conseil n'en avait pas mesuré toute la portée morale, et n'y voyait qu'une espièglerie, une manière ingénieuse d'exploiter l'engouement de ses compatriotes. Ramené à ces proportions, le stratagème de Rembrandt ne mérite plus la colère de l'historien.

Encouragé par le succès, Rembrandt imagina un jour une ruse plus hardie que toutes les précédentes : il disparut et répandit le bruit de sa mort. Son atelier, mis en vente, produisit une somme fabuleuse, et le mort reparut au milieu des acheteurs ébahis. Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de justifier une telle action; car les œuvres d'un peintre doublent de valeur, dès que la main qui les traçait s'est glacée. Il y a donc, dans une telle conduite, une indélicatesse qui touche à l'improbité, et cette accusation est trop bien fondée pour que j'essaye de la combattre. Cependant

des juges plus indulgents pourraient répondre : « Le prix payé pour les œuvres de Rembrandt, qui passait pour mort, était un prix librement consenti, et reposait sur l'estimation personnelle des acheteurs. La résurrection inattendue de l'auteur ne change pas la valeur intrinsèque de ses œuvres. Ceux qui les avaient acquises pour en jouir, pour les garder, n'ont rien perdu ; quant à ceux qui voulaient spéculer sur le prix de leur marché, ils ne sauraient nous inspirer une bien vive compassion. Ils ont agi légèrement et portent la peine de leur étourderie. » Voilà ce que pourraient dire des juges indulgents ; mais l'histoire ne s'est pas associée à cette interprétation complaisante de la conduite de Rembrandt.

Il serait difficile d'imaginer un caractère et des habitudes, plus contraires au libre développement de la fantaisie. La parcimonie, la lésinerie, ne s'accordent guère avec la vie de l'imagination, et cependant Rembrandt est un des esprits les plus féconds qui se rencontrent dans la série entière des artistes européens ; car, jusqu'à son dernier jour, et il mourut à l'âge de soixante-huit ans, en 1674, il ne cessa de produire. Il y a, dans cette contradiction, un mystère que je ne me charge pas de pénétrer. C'est un génie à part, sans aïeux ni descendants. S'il appartient à son temps et à son pays par le costume de ses personnages, il appartient au monde entier par l'énergie et la vérité de la pantomime, par l'expression toujours vraie des phy-

sionomies. La tradition était pour lui comme non avenue, et l'on peut se demander, en feuilletant ses œuvres, ce qu'il eût gagné à la consulter. Ses armoires étaient pleines de vieilles étoffes, de costumes chargés de clinquant, de vieilles armures de tous les temps et de tous les pays. Il disait, en montrant cet amas confus de casques et de turbans, de sabres et de boucliers, de serge et de brocart : « Voilà mes antiques. » C'était pour lui, en effet, une source inépuisable d'inspiration, et il est permis de croire que les œuvres de l'art antique lui eussent porté moins de profit ; car il y a cela de particulier dans le génie de Rembrandt, qu'il ne tient compte, ni du temps ni du lieu, dans la représentation d'aucune scène. Qu'il s'adresse à l'Ancien, au Nouveau-Testament, l'aspect du pays, le costume des personnages, sont pour lui sans importance. La vérité telle que la comprend l'érudition ne saurait entrer dans l'esprit de Rembrandt ; il ne cherche et ne poursuit que la vérité humaine, sans acception ni de lieu ni de temps. Pourvu que les personnages expriment la pensée qu'il a conçue, pourvu que la lumière et l'ombre, habilement distribuées, mettent le paysage en harmonie avec le sujet, Rembrandt ne demande rien de plus. Je ne songe pas à lui faire un mérite de son ignorance volontaire ; mais je crois qu'une étude plus attentive des lieux et des temps n'eût pas élevé, de beaucoup, la valeur de ses œuvres. Entendons-nous cependant : je ne voudrais conseiller à personne de mépriser, à l'exemple de Rem-

brandt, la vérité locale et historique ; cette ignorance, que j'absous dans le peintre d'Amsterdam, serait sans excuse chez un peintre de nos jours. Amplement rachetée chez lui par des qualités de premier ordre, elle ne saurait se comprendre aujourd'hui chez un peintre, même très-habile, tant les moyens d'information sont multipliés. Les renseignements que Rembrandt dédaignait sont, aujourd'hui, à la portée de tout le monde ; les posséder n'est pas un mérite, les négliger est une faute qui ne saurait se concevoir.

Pour bien comprendre le génie de Rembrandt, il faut se pénétrer d'une vérité qui domine l'histoire entière de l'art, à savoir qu'il y a dans toutes les œuvres de l'intelligence humaine deux parts bien distinctes : l'une qui relève de la passion pure et qui s'adresse à la passion, l'autre qui relève de la science et qui s'adresse à la science. De ces deux parts, Rembrandt n'a choisi que la première ; mais il la possède pleine et entière, et sur ce terrain il ne craint pas de rival. Il a si complétement négligé la seconde part, qu'il y aurait de l'injustice à s'en préoccuper dans l'étude de ses œuvres. Je sais très-bien qu'on peut faire aux œuvres de Rembrandt une objection d'une autre nature, et cette objection est tellement grave, qu'il est impossible de la passer sous silence : la vérité historique et locale n'est pas la seule chose qui lui manque, la noblesse, prise dans le sens le plus élevé du mot, est presque toujours absente. Je ne veux pas parler de la noblesse, telle que

l'enseignent les académies de tous les temps et de tous les pays, de la noblesse exprimée par un style convenu ; non, je parle de la noblesse qui tient au choix de la forme. Or Rembrandt n'a pas traité l'élévation de la forme avec moins de dédain que la vérité historique et locale ; et cependant, cette réserve faite, je ne crains pas d'affirmer qu'il demeure, sur le terrain qu'il a choisi, comparable aux maîtres les plus habiles, à ceux mêmes qui ont respecté toute leur vie les conditions qu'il a négligées. Certes, pour mériter un pareil éloge, qui lui est décerné d'une voix unanime par tous les esprits vraiment impartiaux, il faut être singulièrement fort, et nous verrons que l'étude attentive de ses œuvres ne permet pas d'élever un doute à cet égard. En demeurant Hollandais dans l'acception la plus étroite du mot, Rembrandt a trouvé moyen d'être éternellement vrai. C'est l'homme qu'il interroge, c'est l'homme qu'il veut exprimer, c'est l'homme qu'il émeut et qu'il attendrit, qu'il exalte ou qu'il plonge dans la rêverie, qu'il emporte d'un vol puissant dans les régions les plus hautes de la fantaisie, ou qu'il étreint d'une douleur poignante. Quel plus beau, quel plus glorieux triomphe l'art peut-il se proposer ? et combien peuvent se vanter de l'avoir obtenu, parmi les maîtres mêmes qui ont ajouté, à la connaissance parfaite des temps et des lieux, une noblesse constante dans le choix de la forme ? S'il ne possède pas toutes les parties de son art, ce que je ne songe pas à nier, il en possède du moins

la partie la plus précieuse, la plus intime, celle qui ne s'enseigne dans aucune école, que le génie peut seul deviner et qui assure à ses œuvres une éternelle durée. Le premier venu, sans être bien savant, peut relever aujourd'hui ce qu'on est convenu d'appeler les erreurs de Rembrandt ; ces erreurs frappent tous les yeux, et sont d'autant plus faciles à compter, qu'elles n'appartiennent pas au hasard, mais bien à un parti pris. Qu'on le sache bien en effet, Rembrandt, lorsqu'il se trompait, se trompait volontairement. Il n'avait pas oublié l'histoire, il ne voulait pas s'en souvenir. Il ne voyait dans l'Ancien, dans le Nouveau-Testament, que des passions à exprimer. Il ne tenait aucun compte du théâtre où s'accomplissait le drame qu'il avait choisi.

Bien que l'érudition n'eût pas encore réuni, à l'époque où il vivait, tous les documents que nous possédons aujourd'hui sur le paysage et les costumes de l'Orient, il aurait pu, sans de grands efforts, contenter ceux qui ont étudié le passé. Il ne l'a pas voulu, et je ne m'en plains pas. Renfermé dans l'expression de la vérité purement humaine, c'est-à-dire tout simplement de la vérité éternelle, il n'a rien négligé pour résoudre le problème qu'il s'était posé, et les esprits les plus sévères avoueront qu'il n'a pas failli à sa tâche. Si Rembrandt n'est pas un peintre savant dans le sens historique du mot, c'est à coup sûr un peintre philosophe. S'il ignore, ou s'il n'exprime pas le côté local et passager de la vie humaine, il connaît à fond, il exprime admirablement

le côté intime, le côté éternel de son art, je veux dire la passion. Quoiqu'il manque de noblesse, il sait pourtant varier la physionomie de ses personnages, selon leurs diverses conditions. Cette variété de physionomies suffit pour assurer l'intérêt de ses compositions. Refuser de se placer à son point de vue, ce n'est pas vouloir le juger, mais se résoudre d'avance à le condamner. Prendre l'art grec et l'art italien comme point de départ, et tenter d'estimer Rembrandt, d'après les modèles qu'Athènes et Rome ont légués à notre admiration, est tout bonnement la plus folle de toutes les pensées. En procédant ainsi, nous n'arriverions pas à la justice, mais à la négation absolue. Or, nier un maître aussi puissant ne va pas à moins, qu'à nier l'évidence. En dehors de la beauté telle que la Grèce et l'Italie l'ont comprise, il y a bien des manières d'émouvoir et de charmer par l'expression des sentiments humains : la manière choisie par Rembrandt, dépourvue d'élégance et de noblesse, rachète par l'énergie les défauts que je viens de signaler. Aussi je ne crains pas de le proposer pour modèle, dans tout ce qui touche à la vérité de la pantomime. Outre les parties purement matérielles de son art, dans lesquelles il a excellé, où personne même ne s'est élevé aussi haut que lui, je veux dire la distribution de l'ombre et de la lumière, il offre encore un côté, purement moral, qui ne sera jamais étudié sans fruit. Les nuances les plus délicates du sentiment sont saisies et rendues par lui, avec une finesse

qui atteste les plus profondes méditations. Ce peintre, que le vulgaire s'est habitué à regarder comme un génie capricieux, amoureux de l'ébauche, inhabile à rendre sa pensée d'une façon complète, est un des philosophes les plus profonds qui aient jamais manié le pinceau. Pour ceux qui savent lire dans ses œuvres, il est évident qu'il n'a rien ébauché, qu'il a tout achevé, qu'il a dit tout ce qu'il voulait dire, et que sa conception n'est jamais demeurée au-dessous du sujet.

L'enseignement de Rembrandt, tel que nous le révèlent ses biographes, offre un caractère particulier qui mérite d'être noté. Cet homme, qui connaissait si parfaitement tous les procédés de son art, ne permettait pas à ses élèves d'étudier en commun. Il avait établi, dans son atelier, ce que nous appelons aujourd'hui le régime cellulaire. Chacun de ses élèves, placé dans une chambre à part, étudiait le modèle vivant sans savoir ce que faisaient ses camarades. Je ne veux pas exagérer la portée de cette mesure ; cependant il est impossible de n'y pas voir un respect profond pour l'indépendance, une déférence réfléchie pour l'originalité native. Rembrandt, qui ne procédait de personne, qui ne ressemblait à personne, voulait que tous ses élèves gardassent la même liberté. Il craignait les dangers de l'imitation involontaire. Tous ceux qui ont fréquenté les ateliers où se trouvent réunis de nombreux élèves savent, en effet, que trop souvent l'élève qui a devant les yeux le modèle vivant, au lieu de copier ce qu'il voit, repro-

duit, volontiers, ce qu'il voit copié près de lui. Il est vrai que le régime cellulaire adopté par Rembrandt détruit à peu près toute espèce d'émulation ; mais il n'est pas moins vrai que l'élève, mis aux prises avec la nature vivante, obligé de lutter avec le modèle qu'il a sous les yeux, ne pouvant compter que sur son travail personnel, ne pouvant invoquer un secours étranger, fait une dépense d'énergie à laquelle il n'aurait pas songé, s'il eût pu compter sur l'épreuve tentée par un camarade. Il est malheureusement vrai, que cent élèves qui ont vécu cinq ans dans un même atelier, sous le régime de l'enseignement en commun, le quittent, presque toujours, en possession d'un procédé uniforme qui ne permet pas de discerner leurs instincts personnels. Rembrandt, qui connaissait ce danger, avait cru le prévenir en soumettant tous ses élèves à des études solitaires. Je ne prétends pas donner sa méthode comme excellente et souveraine. Il y a cependant, dans ce respect pour l'indépendance des facultés naturelles, quelque chose qui mérite d'être noté. Si les écoles offrent un avantage, c'est à coup sûr l'enseignement des procédés matériels, sur lesquels repose la pratique de l'art ; mais à côté de cet avantage que je ne veux pas contester, elles offrent un danger que Rembrandt avait compris : c'est l'uniformité de l'expression Contre ce danger, il n'avait rien trouvé de mieux que l'enseignement cellulaire ; or je crois qu'il avait fait fausse route. Si l'étude solitaire du modèle vivant respecte, en effet, l'indépen-

dance des facultés naturelles, elle éteint complétement l'émulation, et n'est pas moins dangereuse que l'imitation, involontaire et mécanique, des ateliers où se pratique l'enseignement en commun. Il est bon sans doute que chacun garde sa nature et mette dans ses œuvres, même informes et inachevées, l'empreinte de son caractère; mais il n'est pas moins salutaire, que les hommes voués à la représentation de la forme trouvent dans leurs jeunes années, à tous les moments de leur travail, l'aiguillon sans cesse ravivé de l'émulation. Or l'enseignement cellulaire, considéré par Rembrandt et par quelques-uns de ses biographes comme si propice à l'indépendance du génie, anéantit toute espèce d'émulation ; c'est pourquoi je ne saurais m'associer aux éloges qu'ils lui décernent. Je crois que tous les maîtres qui ont pratiqué l'enseignement sont de mon avis, qu'il est possible de concilier l'indépendance et l'émulation. Je crois qu'un peintre habitué à discerner les facultés natives de ses élèves peut, tout en respectant le caractère original de leur esprit, les stimuler par l'exemple de leurs camarades. L'émulation et l'imitation ne sont pas synonymes ; c'est une vérité banale que je n'ai pas besoin de démontrer, il me suffit de l'énoncer. Rembrandt, en partant d'un principe vrai, n'avait pas su s'arrêter à temps. L'idée qui servait de base à son enseignement, juste en elle-même, finissait par devenir fausse, en arrivant à ses dernières conséquences. L'indépendance de l'esprit, respectée jusqu'à

l'excès, manquait de ressort, parce qu'elle n'avait plus devant elle l'aiguillon de l'émulation ; toutefois ce trait méritait d'être rappelé, parce qu'il prouve que Rembrandt demeurait, dans son enseignement, fidèle aux principes qu'il pratiquait lui-même, c'est-à-dire qu'il ne voulait pas imposer à ses élèves la tradition, qu'il avait lui-même dédaignée. Si je le mentionne et si je le discute, c'est uniquement parce qu'il se coordonne, d'une façon parfaite, avec l'ensemble du caractère que j'ai tâché d'esquisser. S'il s'agissait d'un autre homme, ce trait serait sans importance ; mais avec un homme comme Rembrandt, tout est bon à noter.

Quand on étudie un caractère aussi entier, rien n'est à dédaigner. A cet enseignement se rapporte une anecdote qui ne doit pas être omise, parce qu'elle rappelle l'avarice de Rembrandt. Ses élèves s'amusaient à peindre des florins sur des morceaux de carton ; Rembrandt ne manquait jamais de les ramasser. Je ne garantis pas l'exactitude du fait ; mais l'anecdote est caractéristique, car elle rappelle la passion du maître pour l'or. Il avait d'ailleurs habitué ses élèves au trompe-l'œil. Un jour, pour mystifier les bourgeois d'Amsterdam, il imagina d'enlever le châssis d'une de ses fenêtres ; à la place du châssis, il mit une peinture représentant sa servante dans l'attitude d'une fille curieuse qui regarde dans la rue : la réalité de cette image était si fidèlement rendue, que plusieurs passants s'y laissèrent prendre ; ce ne fut qu'au bout de quelques

jours qu'on s'aperçut de la supercherie. Les élèves d'un tel maître n'avaient pas grand'peine à représenter des florins, capables de tromper l'œil le plus exercé. Je ne veux pas négliger un fait mentionné par Sandrart, contemporain de Rembrandt : c'est qu'il demandait à chacun de ses élèves 100 florins pour étudier dans son atelier, et qu'il ajoutait à ce profit déjà fort honnête, car il s'agit de 100 florins d'or, la vente des copies exécutées par eux, et que les amateurs achetaient comme des œuvres du maître.

Dans tout ce que j'ai dit jusqu'ici, je n'ai fait aucune mention des sources auxquelles Rembrandt avait pu puiser. Les biographes n'en mentionnent qu'une seule, mais elle est d'une haute importance : il s'agit en effet des gravures de Marc-Antoine Raimondi. Ce graveur, demeuré sans rival jusqu'ici, a reproduit, comme chacun le sait, de nombreux dessins de Raphaël qui n'ont jamais passé à l'état de peinture. Les gravures de Marc-Antoine seront l'éternel désespoir des artistes modernes. Il est impossible, en effet, d'épouser plus fidèlement la forme; toutes les ruses du burin, inventées depuis trois siècles, n'ont pas réussi à détrôner la suprématie de Marc-Antoine. Edelinck, Drevet, Bolswert, qui passent à bon droit pour des prodiges d'habileté, n'ont pas effacé Marc-Antoine. Rembrandt recueillait avidement et achetait à grand prix toutes les œuvres du maître bolonais ; mais il est probable qu'il ne négligeait pas les œuvres d'Albert Dürer.

Quel profit a-t-il tiré de ce double enseignement? Question délicate, insoluble au premier aspect, et qui pourtant se résout d'elle-même, dès qu'on veut prendre la peine de l'étudier avec attention. Marc-Antoine et Albert Dürer représentent, en effet, deux faces de l'art qui n'ont rien à démêler avec la manière de Rembrandt. Or, à mon avis, c'est précisément, dans la diversité même des procédés, qu'il faut chercher la solution de la question. Marc-Antoine et Albert Dürer cherchent, avant tout, la précision de la forme. Je laisse de côté la mélancolie et l'austérité qui caractérisent le maître allemand ; je ne veux m'occuper que de la simplicité des contours, qui lui est commune avec le maître bolonais. Or j'imagine que Rembrandt, en étudiant les gravures de Marc-Antoine et d'Albert Dürer, n'avait en vue qu'une seule chose : ce qu'ils avaient voulu et rendu d'une manière excellente, ce qu'il ne devait pas tenter de reproduire après eux. Il a dû se dire : « Voilà des hommes d'une habileté consommée, qui ont traduit en pleine lumière des personnages nettement dessinés ; je ne peux pas espérer les surpasser, pas même les égaler dans le champ qu'ils ont choisi ; je n'ai qu'un seul profit à tirer de leurs œuvres, c'est de tenter une voie nouvelle dans un champ nouveau. Ce qu'ils ont essayé, ce qu'ils ont réussi à faire au milieu de la lumière diffuse, je veux le tenter, je le ferai dans une lumière avarement ménagée. » C'est, à mon avis, la seule manière d'expliquer la passion de Rem-

brandt pour les gravures de Marc-Antoine ; car il est impossible de saisir dans son œuvre, si abondant et si varié, l'imitation la plus légère du maître bolonais. Il consultait Marc-Antoine, non pas pour le suivre, mais pour éviter, avec soin, tous les sentiers qui auraient pu le mener sur sa trace. Voulant demeurer lui-même et ne ressembler à personne, il interrogeait les maîtres les plus habiles, non pas pour les suivre, mais pour se frayer une route nouvelle : méthode périlleuse pour les esprits débiles, méthode victorieuse pour les esprits vraiment puissants. J'aime à croire que tous les juges impartiaux se rangeront à mon avis.

Reste à vider une dernière question : Rembrandt a-t-il voyagé? Quelques-uns de ses biographes l'affirment, et la seule preuve qu'ils invoquent, c'est la date de Venise, inscrite sur trois gravures. Quant à moi, je ne crois pas que Rembrandt ait jamais quitté la Hollande. J'incline à penser que la date de Venise, inscrite sur ces trois gravures, est, tout simplement, une supercherie ajoutée à tant d'autres, pour amorcer la curiosité de ses compatriotes.

Si Rembrandt eût visité Venise, comme l'affirment quelques-uns de ses biographes, il serait impossible de comprendre sa persistance dans le procédé qu'il avait adopté. Titien, Paul Véronèse, Bonifazio et Giorgione auraient, nécessairement, modifié sa manière. L'école vénitienne, si faible sur tant de points, sur le

contour, sur le style, sur l'élévation, garde aujourd'hui, et gardera éternellement, le mérite incontestable d'une couleur lumineuse et vraie. Aucun des maîtres que je viens de citer n'a jamais songé à tricher sur le contour; ils ont toujours éclairé, en pleine lumière, les objets qu'ils voulaient représenter. Il ne leur est jamais arrivé de dérober, dans la pénombre, la forme vraie d'un personnage. Si Rembrandt eût connu familièrement ces maîtres illustres, s'il eût été témoin de l'enchantement produit par la magie de leur talent, s'il eût séjourné pendant quelques années sous le climat qui les avait inspirés, eût-il résisté à la tentation de marcher sur leurs traces? Pour ma part, je ne le crois pas. Je disais tout à l'heure qu'il avait consulté Marc-Antoine et Albert Dürer pour ne pas les imiter, et la pensée que j'énonce semblerait me mettre en contradiction avec moi-même. Je ne crois pas qu'il soit possible de comparer l'habileté du graveur à l'attrait du peintre. Rembrandt pouvait se garder de l'imitation de Marc-Antoine, d'Albert Dürer, comme d'un danger sérieux; mais je ne pense pas qu'il eût contemplé impunément les toiles de Titien et de Paul Véronèse. D'ailleurs, les trois gravures de Rembrandt qui portent le nom de Venise ont toutes la date de 1635, et ces trois gravures n'ont rien qui les distingue des œuvres précédentes. Est-il probable qu'un esprit aussi fin, aussi exercé, aussi curieux, ait visité la patrie de Paul Véronèse et de Titien, sans rapporter dans son pays le souvenir d'un

tel voyage ? N'eût-il même séjourné qu'un an à Venise, est-il probable qu'il ait pu, de retour en Hollande, continuer sans trouble et sans distraction l'application de sa méthode ? Les fresques de Saint-Antoine de Padoue, les admirables peintures du buffet d'orgue de Saint-Sébastien n'auraient pas manqué d'influer, d'une manière décisive, sur la manière du maître hollandais : c'est pourquoi je ne crois pas au voyage de Rembrandt à Venise. En 1635, Rembrandt n'avait que vingt-neuf ans ; il était dans la fleur de sa popularité. S'il eût fait un voyage à Venise, il n'aurait pas manqué d'en tirer parti. Les trois gravures datées de 1635 sont, à mes yeux, un travail sans importance pour un esprit aussi industrieux. L'école de Venise, qui ne saurait entrer en balance avec les écoles de Florence et de Rome sous le rapport de l'élévation et du style, n'a rien à démêler avec la manière de Rembrandt.

S'il y avait dans l'Italie une école à choisir, pour y chercher les origines de ce talent singulier, ce serait à Parme qu'il faudrait s'adresser ; encore faudrait-il bien se garder de pousser trop loin la comparaison des procédés. Si les fresques d'Allegri rappellent, en effet, dans plusieurs parties, je devrais dire présagent, la manière de Rembrandt, il serait puéril de rapporter, au maître parmesan, la dégradation des teintes que nous admirons dans le maître hollandais. La coupole de Parme, qui malheureusement est beaucoup trop élevée, et qu'on ne peut étudier qu'en montant dans les combles de l'église,

n'a rien à démêler avec les procédés de Rembrandt. Il est très-vrai que Corrége est le seul maître italien, dont la manière offre quelque parenté avec celle du maître hollandais. Cependant il ne faudrait pas abuser de cette similitude; car les procédés du maître parmesan, étudiés avec attention, ne sauraient se confondre avec les procédés du maître hollandais. Depuis *le Mariage mystique de sainte Catherine,* que nous possédons au Louvre, jusqu'à *la Vierge couronnée par le Christ,* qui se voyait autrefois sous une des portes de Parme, et qui se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de la ville, il n'y a rien dans la manière du maître parmesan qui se puisse comparer précisément aux compositions de Rembrandt, et si ces exemples ne suffisaient pas, je citerais l'*Antiope,* modelée en pleine lumière. Je ne veux pas, pourtant, contester l'analogie qui semble relier Corrége à Rembrandt. Il est certain, en effet, que le maître parmesan a plusieurs fois noyé les contours de ses figures dans une demi-teinte que le peintre d'Amsterdam semble affectionner, il est certain qu'il a plusieurs fois suivi une méthode, qui semble initier l'œil du spectateur à la méthode du maître hollandais; mais je ne crois pas que Rembrandt ait connu Corrége : il s'est rencontré avec lui, et rien de plus. Ce n'est ni un disciple, ni un rival du maître parmesan, c'est tout simplement un génie solitaire, qui, en cheminant dans le sentier qu'il s'était frayé, a retrouvé, sans plagiat, ce qu'un maître illustre avait trouvé avant lui. Je ne crois

pas que l'érudition la plus patiente puisse découvrir les origines de Rembrandt, et si je mentionne l'allusion faite à Corrége par plusieurs de ses biographes, c'est de ma part pure complaisance ; car l'Italie n'a rien à réclamer dans le génie du maître hollandais.

Entamons maintenant l'examen des œuvres de Rembrandt. Elles sont nombreuses et variées ; les unes appartiennent à la fantaisie pure, et lors même que je réussirais à prouver qu'elles se recommandent par des qualités excellentes, je n'aurais pas gagné la cause du maître hollandais devant les amis de la grande peinture. Aussi n'est-ce pas, par l'étude des œuvres de pure fantaisie, que je veux ouvrir la discussion. J'aborderai franchement, et de prime abord, ses compositions bibliques, et je prendrai deux œuvres capitales, *le Christ en croix* et *le Christ détaché de la croix*. Tous ceux qui ont visité Venise connaissent une composition du Tintoret qui représente le même sujet, placée dans une salle du couvent de Saint-Roch : le maître vénitien a prodigué dans cette œuvre toutes les richesses de son imagination ; mais sa prodigalité n'est qu'un pur gaspillage ; car malgré les trois gibets qui dominent toute la toile, l'œil ne sait où se fixer. La foule est tellement nombreuse, que le spectateur ne sait où arrêter son regard. Quoique la toile n'ait pas moins de trente pieds de long, il semble que l'imagination du peintre s'y trouve encore à l'étroit. Que l'on compare la composition du Tintoret à celle de Rembrandt, et

l'on comprendra l'intervalle qui sépare le caprice d'une fantaisie effrénée, de la prévoyance d'un esprit habitué à la réflexion. Dans *le Christ en croix* de Rembrandt, la foule est nombreuse et drue; mais avec quel art l'ombre et la lumière sont distribuées! A gauche, la canaille, qui se rue toujours avec empressement au spectacle des supplices, foule sans nom, qui n'a pas besoin d'être éclairée, qui accepte sans murmure le triomphe de la force sur le droit, du mensonge sur la vérité, qui contemple aujourd'hui sans colère, avec une curiosité sauvage, le martyre du Christ, et qui, quatorze siècles plus tard, recueillera avec la même avidité le dernier soupir de Jean Huss sur le bûcher. L'ombre suffit à ce troupeau inintelligent, pour qui la vue du sang versé n'est qu'une distraction. Dans la partie gauche de sa composition, l'auteur s'est conduit tout autrement. L'œil saisit sans peine la douleur peinte sur les visages de la Vierge mère, de Madeleine et de saint Jean. Quoique ces trois figures ne soient pas modelées en pleine lumière, il est facile cependant de deviner le sentiment qui les anime, et le caractère des trois personnages est admirablement rendu : affliction sans mesure, mais pourtant mêlée de résignation, pour la Vierge même; affliction passionnée pour la pécheresse repentante; affliction tendre et pieuse pour le disciple bien-aimé. C'est ainsi que Rembrandt a conçu la partie pathétique de son sujet. On me dira que le Christ n'est pas beau, et certes, si l'on entend

comparer le torse du divin supplicié à l'Antinous de la villa Albani, on aura trop facilement raison. On me dira que les deux larrons sont présentés d'une façon étrange, et qu'on a peine à discerner leurs dernières convulsions : je répondrai que la pénombre même où Rembrandt a plongé les deux larrons est, à mes yeux, un artifice de composition. Il n'a pas voulu distraire l'attention du sujet principal, et, pour atteindre plus sûrement son but, il s'est contenté d'indiquer les deux larrons. Pour la question de l'expression religieuse, la discussion devient plus délicate. Il est certain que je ne voudrais pas comparer *le Christ en croix* de Rembrandt au *Christ en croix* de Fra Angelico, qui se voit au couvent de Saint-Marc de Florence : ce serait engager une partie déjà perdue d'avance. Le peintre de Fiesole lutte, en effet, d'onction et de ferveur avec la prose rimée de Jean de Todi, connue dans la liturgie catholique sous le nom de *Stabat Mater*, et qui a inspiré à Pergolèse des accents si pathétiques. Entamer une telle comparaison serait pure folie ; mais il y a diverses manières de comprendre le même sujet. Si Fra Giovanni est supérieur à Rembrandt par l'énergie de l'expression religieuse, si les saintes femmes placées au pied de la croix, dans le couvent de Saint-Marc, répandent des larmes sincères, et témoignent par leur attitude une affliction poignante que rien ne saurait surpasser, Rembrandt a trouvé, dans le côté populaire du sujet, des ressources auxquelles nul maître n'avait

songé avant lui. Son œuvre n'est pas l'œuvre d'un croyant, je le veux bien, mais c'est, à coup sûr, l'œuvre d'un maître qui comprend le côté poétique de la tradition chrétienne. La canaille curieuse et sauvage qui assiste à la crucifixion de l'Homme-Dieu est, à mes yeux, une trouvaille sans prix. Rembrandt seul était, peut-être, capable de l'imaginer et de nous la montrer. Le contraste de cette foule ignorante et sans pitié, avec le disciple désolé et la mère désespérée qui recueille les dernières paroles du Christ, est une invention pleine à la fois de délicatesse et de profondeur, que les maîtres les plus habiles et les plus savants ne dédaigneraient pas. Parlerai-je du Christ lui-même? Quoiqu'il ne soit pas placé sur le premier plan, quoiqu'il soit séparé par la foule de l'œil du spectateur, il exprime cependant très-nettement une douleur infinie, mêlée d'une confiance sans bornes dans la miséricorde divine. Son visage respire la conscience et l'orgueil d'un sacrifice glorieusement accompli. Dans le visage de la victime, on lit clairement que son sang est un sang fécond qui fructifiera pour la rédemption du genre humain. Quant à moi, plus je contemple cette composition, plus j'y découvre de beautés inattendues ; les rayons qui tombent d'en haut, et viennent éclairer la face du Sauveur, suffiraient seuls pour exciter notre admiration ; ils semblent répondre d'une manière éloquente aux paroles que l'Évangile nous a transmises, et qui sont les dernières prononcées par le Christ : « Seigneur, Sei-

gneur, ayez pitié de moi ! » La lumière qui se projette sur les traits du supplicié semble dire que le ciel vient d'accueillir sa prière. C'est pourquoi *le Christ en croix* de Rembrandt, si discutable sous tant de rapports, me paraît une œuvre capitale.

J'arrive au *Christ détaché de la croix*, composition plus généralement connue et bien souvent attaquée. Il existe, sur ce sujet, deux œuvres qui jouissent d'une légitime popularité : la fresque de Daniel de Volterre, à la Trinité du Mont, et le tableau de Rubens, dans la cathédrale d'Anvers. La fresque de Daniel se recommande certainement par des mérites considérables ; cependant l'amour de la précision dégénère trop souvent chez l'auteur en sécheresse, et quoiqu'elle puisse être étudiée avec fruit, on peut dire qu'elle n'offre pas un très-vif intérêt. Quant au tableau de Rubens, bien qu'il ait été endommagé d'une façon très-fâcheuse par les savonnages des prétendus restaurateurs qui abondent en tous pays, et qu'il semble aujourd'hui à demi effacé, si on le compare au *Christ en croix* du même auteur, qui lui sert de pendant, c'est à coup sûr une des compositions les plus savantes que l'on puisse citer. Rubens, né en 1570, était mort en 1640. Il est donc certain que Rembrandt a dû connaître la composition de Rubens ; mais il s'est bien gardé de l'imiter. Il a compris qu'il ne pouvait pas lutter avec le maître d'Anvers, en restant sur le même terrain que lui. Rubens avait prodigué avec une sorte d'ostentation son

savoir anatomique ; Rembrandt s'est proposé une autre tâche : l'expression des sentiments éprouvés par les acteurs de ce drame suprême. Au premier plan, sur le devant de la composition, une sorte de bourgmestre vêtu d'une redingote à brandebourgs, appuyé sur une canne richement ornée, qui assiste à la cérémonie funèbre comme un homme chargé d'en dresser le procès-verbal ; sur la croix, le corps du Christ à demi détaché, dont le torse rigide et incliné sur la hanche droite indique nettement l'absence de la vie ; sur les branches mêmes de la croix et sur l'échelle qui s'y appuie, des hommes à peine vêtus qui semblent appartenir à la plus humble condition et dont le visage respire une compassion profonde. Si la composition de Daniel de Volterre offre aux regards des morceaux très-finement étudiés, si la composition de Rubens se recommande par une rare élégance, on ne peut nier que la composition de Rembrandt n'exprime plus fidèlement la nature intime du sujet. Il y a, dans son *Christ détaché de la croix*, un côté passionné que ni Daniel ni Rubens ne paraissent avoir entrevu. Est-ce à dire que l'œuvre de Rembrandt soit à l'abri de tout reproche? Telle n'est pas ma pensée ; tout en reconnaissant ce qu'il y a d'excellent dans l'expression des visages, tout en admirant l'affaissement de la victime, l'empressement attendri des gueux qui déclouent ses mains et ses pieds, je suis forcé de reconnaître que chacun de ces personnages offre à l'œil des lignes sou-

vent disgracieuses. Je passerais volontiers condamnation sur les gueux, qui sont peut-être des croyants faisant office de valets de bourreau, mais il me semble que le Christ pourrait offrir des lignes plus élégantes ; sans lui prêter la beauté païenne, sans essayer de le transformer et de lui donner les traits d'Endymion, d'Adonis ou d'Apollon, il me semble qu'il eût été facile de le montrer sous un aspect moins rabougri. L'expression paraîtra peut-être grossière ; et cependant je crois qu'elle peut seule rendre ma pensée. Le Christ de Rembrandt semble en effet appartenir à cette race chétive, appauvrie, étiolée depuis plusieurs générations faute d'air et de lumière, qui se rencontre trop souvent dans les faubourgs des grandes villes industrielles, et qui ne peut offrir ni un soldat à l'armée, ni un laboureur à l'agriculture. Or, rien n'autorise à représenter le Christ sous cet aspect. Je pense donc que Rembrandt a eu tort de lui refuser tous les signes de la force et de l'élégance; mais, ces réserves faites, je m'empresse d'ajouter que *le Christ détaché de la croix* est, à mes yeux, une œuvre aussi importante, au moins, que *le Christ crucifié* du même auteur.

Si j'avais même une préférence à exprimer, ce serait en faveur du *Christ détaché de la croix* ; car dans cette dernière composition l'intérêt, concentré sur un plus petit nombre de figures, a quelque chose de plus saisissant. Il est impossible de contempler, sans un profond attendrissement, cet épisode suprême de la ré-

demption humaine. L'absence de noblesse et d'élégance qui frappe tous les yeux n'attiédit, pourtant, pas l'émotion du spectateur. Il y a, dans cette manière de comprendre et d'interpréter la tradition chrétienne, une puissance qui se rit de toutes les poétiques et défie toutes les objections. Oui, sans doute, ce proconsul romain n'est qu'un bourgmestre d'Amsterdam; oui, sans doute, ces valets déguenillés qui déclouent la victime ressemblent à des mendiants; oui, le Christ, le Christ même, par sa nature chétive, semblerait devoir imprimer au tableau un cachet prosaïque : et pourtant il n'en est rien. Malgré tous ces défauts, que je ne songe pas à contester, *le Christ détaché de la croix* est encore aujourd'hui, et demeurera sans doute éternellement, une des œuvres les plus poétiques de la peinture. Comment expliquer ce prodige? D'une manière bien simple, par la profondeur et la sincérité de l'expression. *Le Christ détaché de la croix*, dont les incorrections sont faciles à noter, sans être cependant aussi nombreuses qu'on le dit généralement, ne peut manquer de garder longtemps la popularité dont il jouit parmi les artistes et les amateurs, parce que sa popularité repose sur un solide fondement. S'il ne possède pas l'élégance et la noblesse dont toutes les écoles se vantent d'avoir et de transmettre la recette, il possède une qualité plus précieuse, que nulle école n'a jamais enseignée. Il exprime admirablement, sous une forme évidente et victorieuse, la tradition évangé-

lique. Aussi, tant que la foi chrétienne sera debout, *le Christ détaché de la croix* comptera parmi les œuvres les plus vraies de la peinture moderne.

La Résurrection de Lazare et *le Christ chassant les vendeurs du Temple* se placent sur la même ligne. Le Christ debout commande à Lazare de se lever, et Lazare sort à demi de son tombeau. La stupeur des assistants est rendue avec une étonnante variété : chez les uns, l'étonnement se traduit en effroi ; chez d'autres, il est mêlé d'attendrissement et de reconnaissance. La tête de Lazare, languissante et pâle, ressemble à celle d'un homme qui s'éveillerait d'un long sommeil, et chercherait à rassembler ses pensées confuses. La disposition des groupes, l'attitude des personnages, tout révèle la main d'un maître puissant et prévoyant. La physionomie du Christ est pleine de grandeur et de mansuétude, et les plis de son manteau ont une ampleur qui ajoute encore à la beauté du personnage. Rembrandt n'eût-il fait que *la Résurrection de Lazare*, son rang serait marqué parmi les plus habiles. Il y a, dans la distribution de la lumière, quelque chose de mystérieux et de magique. Quoiqu'il ait traité avec son dédain habituel le choix des costumes, il serait difficile au spectateur de s'en préoccuper, tant le peintre a su mettre d'évidence et de vivacité dans l'expression des sentiments. Ici toute comparaison avec les écoles d'Italie serait oiseuse. Rembrandt a traité le récit évangélique avec une liberté, une familiarité de

style que Florence n'eût peut-être pas acceptée au XVe siècle, mais qui pourtant n'enlève rien à l'effet pathétique du miracle. La résurrection de Lazare, telle qu'il l'a comprise et rendue, émeut profondément tous ceux qui mettent la vérité de l'expression au-dessus des traditions académiques. Dans cette composition d'ailleurs, la figure du Christ respire une telle majesté, qu'elle ne permet pas aux regards de s'arrêter sur les parties secondaires. A peine remarque-t-on, que le pied droit du Christ est dessiné d'une façon incomplète.

Le Christ chassant les vendeurs du Temple est une composition pleine de verve et d'énergie. La canaille, balayée par le fouet du Christ, fuit épouvantée, essayant pourtant d'emporter, dans sa fuite, quelques débris des denrées qu'elle exposait dans le sanctuaire. Il règne, dans toute cette scène, une confusion qui s'accorde merveilleusement avec le sujet. Le Christ frappe à coups redoublés. Tonneaux défoncés, pièces d'or et d'argent semées sur les dalles, bétail et publicains, tout se mêle et se confond sous le regard du spectateur. Le Christ attire d'abord tous les yeux, car il occupe le centre de la composition, et le fouet qu'il tient à deux mains ne laisse aucun doute sur la mission qu'il va remplir. Au fond, vers la droite, on aperçoit le grand prêtre qui vient assister au châtiment des publicains. Cette figure calme et majestueuse contraste heureusement avec le caractère tumultueux de la scène. Je ne

dis rien de l'architecture du temple, car si elle ne s'accorde pas avec les données que nous possédons aujourd'hui, elle n'offre pourtant rien de singulier, rien qui étonne ou blesse le goût.

Abordons maintenant un autre genre de composition. Nous savons tout ce que Rembrandt a su faire dans le genre religieux, suivons-le dans le domaine de la fantaisie. *La Ronde de nuit*, placée au musée d'Amsterdam, est, de l'aveu de tous les artistes, de l'aveu même de ceux qui sont loin de partager les doctrines de Rembrandt, un prodige d'exécution. Jamais peut-être la magie de la couleur n'a été poussée plus loin. D'instant en instant, le regard découvre un nouveau personnage qui semble se détacher de la toile. On dirait que la baguette d'un enchanteur, en frappant les murailles, anime les pierres et les transforme en figures vivantes. Soldats, chef de ronde, bourgmestre, sont rendus avec un relief qui touche à la réalité même. La jeune fille placée à gauche du spectateur est charmante de grâce et d'ajustement. C'est d'ailleurs une œuvre de fantaisie s'il en fut jamais ; car le titre sous lequel ce tableau est connu est loin d'exprimer, nettement, ce que l'œil y découvre. On dit que c'est une ronde de nuit ; mais alors comment expliquer le tambour qui précède la troupe ? Que signifie cette jeune fille dont le regard effaré semble implorer secours ? Que signifie la plume attachée au chapeau du chef de ronde comme en un jour de parade? Quel rôle joue dans la

scène le bourgmestre? Dans quel monde sommes-nous? Est-ce un souvenir, est-ce un rêve que le peintre a voulu représenter? Je laisse à de plus habiles le soin de décider cette question. Quelque opinion qu'on adopte à cet égard, il est impossible de méconnaître la vie et le mouvement qui animent toute cette toile. Rêve ou réalité, souvenir ou caprice, c'est une des œuvres les plus puissantes que le pinceau ait jamais enfantées. Ici Rembrandt n'a pas à redouter les objections des puristes; car ils ne peuvent discuter *la Ronde de nuit*, comme *le Christ en croix*, au nom des traditions consacrées par l'école; placé sur un terrain nouveau, sur un terrain qui lui appartient tout entier, il n'a pas à craindre qu'on lui oppose les efforts tentés par ses devanciers pour le développement du même thème. Pour ma part, malgré ma profonde admiration pour *la Ronde de nuit*, je ne la mets ni au-dessus du *Christ en croix* ni au-dessus de *Lazare sortant du tombeau;* mais je conçois très-bien que les défenseurs des traditions académiques se trouvent plus à l'aise, en face de cette toile, que devant les compositions bibliques de Rembrandt. Ils peuvent, en effet, la louer sans se rendre coupables d'impiété : célébrer le mérite d'une telle œuvre n'est pas un cas de conscience; car, après tout, ce n'est, disent-ils, qu'un tableau de genre. Ne parlons pas de Rembrandt lorsqu'il s'agit de grande peinture, de sujets de haut style. Ici, à la bonne heure, il a traité un sujet qui ne dépasse pas ses forces; aussi s'en est-il tiré

adroitement. Je n'essaierai pas de troubler la conscience des puristes ; je les laisserai admirer en paix *la Ronde de nuit* et dédaigner *la Résurrection de Lazare*. Toutes les convictions sincères ont droit au respect ; cependant il sera toujours permis de plaindre les esprits exclusifs qui voient, dans une manière unique, l'acomplissement des conditions de l'art, et s'interdisent ainsi des sources fécondes et variées de joie et d'admiration.

La Leçon d'anatomie, du musée de La Haye, nous montre le talent de Rembrandt sous un aspect nouveau. C'est ici, en effet, une œuvre de pure réalité ; mais quelle réalité ! Le docteur Tulp explique à ses élèves les fonctions des muscles fléchisseurs de la main ; il soulève avec la pince les tendons qui leur servent d'attache. Les élèves, réunis autour du cadavre, suivent d'un œil attentif la démonstration du professeur. Quoi de plus simple, quoi de plus aride en apparence qu'un tel sujet ? Et pourtant Rembrandt a tiré d'une telle donnée un tableau qui, sans acception de doctrine et d'école, peut passer, à bon droit, pour une des œuvres les plus solides de la peinture moderne. Je veux bien reconnaître que le thorax offre une convexité trop prononcée ; ce détail, sans importance, n'enlève rien à la réalité générale du *sujet*. Les membres sont dessinés avec une précision magistrale. Réduite à ces éléments, la composition que j'étudie serait déjà très-digne d'attention : mais ce n'est pas le seul mérite qui la recom-

mande. Ce qui donne à ce tableau une valeur inestimable, ce qui fait de cette scène d'amphithéâtre quelque chose d'intéressant pour ceux mêmes que la science n'a jamais intéressés, c'est l'étonnante variété que Rembrandt a su imprimer à la physionomie des élèves. Toutes les nuances, je dirais volontiers tous les degrés de l'intelligence, se peignent dans l'attitude et le regard des auditeurs : l'un, qui a deviné la démonstration, se borne à constater par le regard ce qu'il savait d'avance; un autre contemple d'un œil étonné ce qu'il n'a pas su deviner ; un troisième regarde sans comprendre ; un quatrième suit d'un œil distrait la démonstration du professeur, comme s'il ne trouvait pas dans son intelligence la force d'accorder ce qu'il voit avec ce qu'il entend. C'est à mes yeux la vérité prise sur le fait; car toutes les sciences qui s'adressent, à la fois, aux yeux et à l'intelligence permettent de contrôler sûrement les sentiments exprimés par Rembrandt. Qu'il s'agisse de l'analyse d'une fleur, de sa décomposition en calice, en corolle, en ovaire, en pistil, en étamine, ou de l'action chimique des corps les uns sur les autres, il n'est que trop facile de retrouver, chaque jour, les nuances variées d'intelligence exprimées par les auditeurs du docteur Tulp. Depuis ceux qui comprennent tout à fait jusqu'à ceux qui ne comprennent absolument rien, quelle diversité de physionomie ! Rembrandt, qui très-certainement avait assisté aux leçons de son ami le docteur Tulp, a rendu à merveille ce qu'il avait vu.

L'écueil naturel d'un tel sujet était la trivialité. Rembrandt l'a si bien évité, que le spectateur ne peut pas même se douter du danger auquel le peintre a échappé. Ce sujet en effet serait devenu trivial, si l'artiste se fût borné à reproduire, littéralement, le spectacle qu'il avait eu sous les yeux; mais Rembrandt introduit dans cette donnée purement matérielle un intérêt moral. L'impassibilité du professeur devant le cadavre qui sert à la démonstration, l'attention des auditeurs, vive ou languissante selon le degré de leur intelligence, font de *la Leçon d'anatomie* une leçon de philosophie ; car c'est à la philosophie seule qu'il appartient de régler l'expression du visage, selon l'état du cœur et de l'intelligence. Je ne m'arrêterai pas à discuter le reproche adressé par quelques esprits chagrins au docteur Tulp ; je n'essaierai pas de justifier son impassibilité devant le cadavre, sujet de la leçon. Que signifie en effet cette étrange accusation? Si le professeur, pour complaire à ces esprits damerets, se laissait aller à l'émotion, si le spectacle de la mort l'attendrissait au point d'amener la pâleur sur son visage, que deviendrait son enseignement? Quel profit ses élèves pourraient-ils tirer de sa parole ? Si le médecin, pour pratiquer utilement son art, doit demeurer impassible devant la souffrance, exigerons-nous qu'il s'émeuve au spectacle de la mort? Il suffit d'énoncer une pareille accusation; la réfutation est écrite d'avance dans l'esprit du lecteur.

Un coloriste aussi habile que Rembrandt ne pouvait

manquer de montrer tout son savoir dans un tel sujet. Il a su en effet représenter la lividité cadavérique, sans rien exagérer. Le mort placé devant nos yeux n'a rien de hideux, rien qui repousse le regard; la chair inanimée n'est pas encore atteinte par la décomposition. Si le sang ne circule plus dans les veines et dans les artères, les tissus placés entre la chair et la peau n'ont pas encore été dénaturés. C'est, de la part du peintre, une preuve de bon goût. Si la valeur philosophique de Rembrandt avait besoin d'être démontrée, il suffirait d'invoquer *la Leçon d'anatomie*. Cette toile, en effet, n'a pu être conçue que par un esprit habitué dès longtemps à la méditation. Un esprit vulgaire et frivole n'eût tiré d'un tel sujet qu'un parti mesquin : un esprit profond pouvait seul l'agrandir et le féconder. Si la donnée appartient à la réalité, si elle ne relève ni de l'histoire, ni de la poésie, ni de la légende, il n'est pas moins vrai que Rembrandt a su l'idéaliser par l'expression variée des physionomies. Les nuances d'attention que je décrivais tout à l'heure sont, en effet, une véritable création dont la réalité a sans doute fourni les éléments, mais qu'un esprit puissant était seul capable de réunir et de coordonner. Envisagée sous cet aspect, *la Leçon d'anatomie* n'est plus un tableau purement anecdotique, un souvenir d'amitié, mais un tableau de l'ordre le plus élevé. L'intérêt moral, ajouté à l'intérêt de l'imitation, recommande cette œuvre, non-seulement à ceux qui veulent copier habilement la

réalité, mais bien aussi aux esprits plus délicats qui cherchent, dans les traits du visage, l'expression tout à la fois précise et variée des sentiments humains.

Quelle richesse, quelle abondance dans ce maître hollandais que les puristes dédaignent comme un faiseur d'ébauches! Éloquent et passionné dans la peinture religieuse, maître souverain dans le domaine de la fantaisie, imitateur fidèle de la réalité, sous quelque aspect que nous l'envisagions, il nous étonne et nous éblouit. Les reproches mêmes que nous sommes obligé de lui adresser n'entament pas notre admiration. Lorsqu'il manque de noblesse, il rachète ce défaut par l'énergie de l'expression. Quand il néglige de dessiner avec précision les extrémités d'une figure, l'œil du spectateur trouve à peine le temps de s'en apercevoir, tant il y a de spontanéité dans l'attitude du personnage. Personne plus que moi n'admire et ne chérit l'harmonie des lignes, que la Grèce et l'Italie ont consacrée par tant de chefs-d'œuvre; mais en présence des œuvres de Rembrandt, j'oublie sans peine, pour quelques instants, les affections que j'ai puisées dans mes études. Je jette un voile sur la Grèce et sur l'Italie, pour ne plus songer qu'à la vérité librement comprise, librement rendue. Que les apôtres du style s'indignent tout à leur aise et me traitent d'impie et de blasphémateur, je ne me crois pas hérétique pour adorer, en même temps, les fresques du Vatican et les toiles de Rembrandt. Sans vouloir établir aucune comparaison, sans vouloir mettre sur la

même ligne le chef de l'école romaine et le fils du meunier de Leyerdorp, ce qui serait une folie, mon enthousiasme pour *l'École d'Athènes* ne m'empêche pas d'admirer sincèrement *la Résurrection de Lazare* et *la Leçon d'anatomie.*

La manière dont Rembrandt a compris le portrait lui assigne un rang à part, parmi les peintres qui ont traité cette partie de l'art. Nous possédons, à Paris même, les preuves de ce que j'avance, plusieurs portraits de l'auteur par lui-même. Chacun a pu voir dans la galerie de Sébastien Érard, à la Muette, deux portraits à mi-corps, de grandeur naturelle, désignés dans le catalogue de vente sous le nom des *Deux époux,* l'un vêtu de velours, l'autre vêtu de satin, qui excitaient une admiration unanime. Malheureusement, ces deux merveilles ont aujourd'hui quitté la France. Ces deux morceaux de premier ordre suffiraient seuls pour démontrer que Rembrandt n'est inférieur, comme peintre de portraits, ni à Rubens, ni à Van Dyck. Toutefois, ces deux arguments victorieux ne sont pas les seuls que nous puissions invoquer. Il y a, dans le recueil de ses eaux-fortes, des têtes délicieuses de jeunes filles dont le charme et l'éclat n'ont jamais été surpassés, des têtes blondes et dorées dont le sourire nous ravit en extase, et qu'on dirait dessinées par la main d'une fée. Le portrait du bourgmestre Six n'est pas au-dessous des portraits de Van Dyck, gravés à l'eau-forte par Van Dyck lui-même. La tête du bourgmestre se détache en

pleine lumière dans l'embrasure de la fenêtre. C'est un des morceaux les plus précieux dans le recueil des eaux-fortes de Rembrandt.

Ce qui caractérise, au premier aspect, la manière du maître hollandais dans la série de ses portraits, c'est le respect scrupuleux de tous les détails. Cependant ce n'est certes pas le seul mérite qui le recommande : tout en ayant l'air de s'en tenir à la réalité pure, il sait lui imprimer un cachet d'originalité qui n'appartient qu'à lui. Il ne se contente pas de copier servilement ce qu'il voit, il accentue, il exagère au besoin les traits caractéristiques de son modèle, et c'est là, précisément, ce qui fait de tous ses portraits de véritables créations. Un œil exercé reconnaît sur-le-champ un portrait sorti de sa main. Rembrandt dédaigne, ou plutôt il évite avec soin toutes les attitudes convenues : il s'attache surtout à saisir la physionomie individuelle des modèles qui posent devant lui ; il n'essaye pas de les ennoblir, sa préoccupation constante est de les laisser tels qu'ils sont. Pour atteindre ce but, il étudie avec soin, il rend, avec une exactitude qui peut parfois sembler puérile, tous les plis de la peau du visage ; mais il prend si bien ses mesures, que jamais aucun de ces détails ne distrait l'attention de l'ensemble de la physionomie. Nous avons vu, de nos jours, bien des peintres essayer de copier la nature, sans omettre aucun des éléments de la réalité, mais ils se heurtaient presque tous contre un écueil que Rembrandt a su éviter : ils attribuaient à

tous les détails une importance égale, et, dans cette imitation acharnée, l'ensemble de la physionomie perdait son unité. Ils copiaient les rides des tempes, les gerçures mêmes des lèvres; s'ils rencontraient une verrue sur la joue, ils l'accueillaient comme une bonne fortune et se hâtaient de la transcrire. Chacun sait s'ils ont réussi, par ce procédé, à composer de beaux portraits. Rembrandt, qui aux yeux des esprits frivoles semble appartenir à l'école de l'imitation pure, est loin pourtant de mériter cette qualification. Il imite avec une habileté rare ce qu'il voit, mais il ne se contente pas d'imiter. Par cela seul qu'il a résolu d'accentuer, d'exagérer au besoin les traits caractéristiques de son modèle, il se trouve amené à introduire dans sa composition un élément nouveau, l'idéal. L'exagération des détails caractéristiques équivaut, en effet, sinon au sacrifice complet, du moins à l'atténuation des détails secondaires; or, pour tous ceux qui ont étudié la théorie générale des arts du dessin, sculpture et peinture, qu'on est convenu d'appeler arts d'imitation, il est évident que le sacrifice des détails secondaires compte parmi es conditions fondamentales de la beauté.

C'est, pour avoir respecté toute sa vie ce principe consacré par les maîtres de tous les temps, que Rembrandt occupe un rang si élevé parmi les peintres de portraits. Toutefois, dans l'application même de ce principe, il a su garder son originalité. Quoique ses portraits de jeunes filles se recommandent par la sua-

vité la plus exquise, quoique ses portraits d'hommes respirent souvent l'austérité la plus profonde, il ne saurait être confondu ni avec Rubens ni avec Van Dyck. Il comprend d'une manière toute personnelle l'interprétation du modèle. Chez lui, l'art disparaît tout entier sous la naïveté de l'expression. Il n'y a pas, en effet, une tête peinte ou gravée par lui qui ne semble, au premier aspect, transcrite littéralement : c'est, à mon avis, le triomphe de l'art. Il ne cherche pas l'élégance, et il la rencontre souvent. Ces jeunes filles qui sourient, dont l'œil humide exprime le bonheur et appelle le désir, prodiges de grâce et de fraîcheur, semblent n'avoir rien à démêler avec la fantaisie ; le spectateur croit avoir devant les yeux la nature prise sur le fait. Oui, sans doute, c'est l'image de la nature, mais l'image qui est venue se peindre dans l'œil d'un artiste consommé, et qu'une main habile pouvait seule retracer. Rembrandt voit la nature comme les yeux vulgaires ne sauraient la voir, et il transforme ce qu'il a vu, par une action mystérieuse qui échappe à toute analyse. Il est frappé tout d'abord par le côté individuel de son modèle, qui échapperait à bien des regards, et c'est ce côté qu'il s'attache à reproduire. C'est ce qui explique l'infinie variété des portraits qu'il nous a laissés. Si toutes ces œuvres, si excellentes par leur exécution, portent l'empreinte de sa manière, elles nous étonnent surtout par la diversité des attitudes, par le caractère personnel de chaque physionomie. Sous ce rapport, Rembrandt ne

redoute aucune comparaison ; dans toutes les écoles de l'Europe, il n'y a pas un maître qui ait traité le portrait avec plus de souplesse et de variété. Dans ses œuvres capitales, le côté matériel ne mérite pas une moindre attention que le procédé intellectuel, sur lequel je viens d'insister. L'empâtement est d'une incroyable hardiesse et pratiqué avec une telle habileté, qu'il n'exclut jamais ni la délicatesse ni l'élégance. On raconte que Rembrandt, voyant un jour dans son atelier un amateur s'approcher d'un de ses tableaux, comme s'il eût espéré saisir son secret, l'arrêta court par le bras en lui disant : « La peinture sent mauvais et ne veut pas être flairée. » Cette boutade, bien interprétée, signifie tout simplement qu'il attachait une grande importance à l'effet, et ne voulait pas que sa peinture fût étudiée à la loupe. Elle ne fait pas de lui, comme on l'a dit, un charlatan qui a recours, pour étonner, aux plus grossières supercheries et redoute l'attention des connaisseurs. Les portraits de Rembrandt, malgré leur empâtement, soutiennent l'examen aussi victorieusement, que les portraits mêmes dont la couleur est employée avec tant d'avarice qu'elle laisse apercevoir la trame de la toile.

Les paysages de Rembrandt complètent dignement la série de ses œuvres : j'y retrouve la simplicité, la familiarité de style qui charme tous les yeux dans ses autres compositions. La donnée la plus insignifiante en apparence lui suffit pour intéresser : un moulin,

une chute d'eau, une barque arrêtée au bord d'un canal, deviennent sous sa main des éléments poétiques. Ses biographes racontent que le goût du paysage lui vint dans ses fréquentes excursions chez le bourgmestre Six, qui possédait une maison de plaisance à quelques lieues d'Amsterdam. Il est possible, en effet, que ces visites au bourgmestre lui aient inspiré plus d'une œuvre dans ce genre; mais il est probable qu'avant de connaître Six, il avait déjà tenté le paysage plus d'une fois. Les études solitaires qu'il avait poursuivies avec acharnement à Leyerdorp, pendant quelques années, avaient dû attirer son talent de ce côté. Devenu riche par son travail, explorant les environs d'Amsterdam dans ses moments de loisir, il a choisi sur sa route quelques bouquets d'arbres, quelques accidents de terrain, et les a reproduits à l'eau-forte. Ce n'était pour lui qu'une distraction, un délassement qui tenait peu de place dans sa vie ; mais il a trouvé, dans cette distraction, l'occasion de montrer son talent, sous une face que ses admirateurs les plus fervents n'eussent pas devinée. Ici, en effet, il ne pouvait pas distribuer, j'allais dire manier la lumière, comme dans ses compositions bibliques, dans ses portraits. Il lui fallait accepter la forme des objets telle qu'elle se révèle à tous les regards ; il n'a point bronché en face de cette nouvelle difficulté. Le paysage connu sous le nom des *Trois Arbres* est un modèle de finesse et de profondeur : plus on le regarde, plus on le voit s'agrandir. L'horizon semble

reculer devant l'œil étonné. Des nuages que le spectateur n'aperçoit pas, mais qu'il devine, plongent dans l'ombre les premiers plans, et une lumière abondante inonde le fond du tableau. S'il fallait chercher quelque part un terme de comparaison, on ne le trouverait guère que dans les œuvres de Ruysdael, et encore la ressemblance serait-elle incomplète; car Ruysdael, qui trouve souvent des effets si puissants, surtout lorsqu'il s'attache à reproduire un paysage d'automne, donne beaucoup plus d'importance que Rembrandt à l'exécution des détails, et ses tableaux, qui étonnent l'œil le plus attentif par la précision des terrains et du feuillage, produisent, à l'instant même, l'effet qu'ils doivent produire. Les paysages de Rembrandt agissent autrement sur la pensée du spectateur. L'œil ne découvre pas, en un instant, toutes les richesses de la composition. Par un artifice, que je ne me charge pas d'expliquer, l'auteur trouve moyen d'éveiller plusieurs sentiments, comme pourrait le faire la musique ou la poésie : il agit sur nous graduellement, au lieu d'agir instantanément. Je ne veux pas pousser plus loin ce rapprochement, qui finirait par devenir subtil jusqu'à la puérilité ; il me suffit de l'avoir indiqué. Ce que je voudrais faire bien comprendre, c'est la manière toute personnelle dont Rembrandt interprète la nature. En général, ses paysages ont un caractère mélancolique; mais ils se distinguent, pourtant, par une incontestable variété. Il s'attache plutôt à retracer l'impression pro-

duite par les choses que l'aspect des choses elles mêmes, c'est-à-dire, en d'autres termes, que le paysage en passant de son œil à sa pensée, se modifie sans se dénaturer.

Je ne voudrais pas entamer ici une discussion en règle sur les procédés de l'intelligence ; on m'accuserait à bon droit de pédantisme. Cependant il m'est impossible de ne pas insister sur ce point délicat. Il y a, parmi les paysagistes comme parmi les peintres de figures, deux classes d'hommes bien distinctes. Les uns regardent et copient plus ou moins fidèlement ce qu'ils ont vu ; ils transcrivent et n'interprètent pas ; on dirait que tout le travail se passe entre l'œil et la main. Les autres ne prennent le pinceau, qu'après avoir soumis le témoignage de leurs yeux à l'épreuve de la méditation ; parfois même la volonté n'intervient pas, dans la transformation qu'ils font subir au sujet de leurs études. Attristés ou réjouis par le spectacle d'un fleuve, d'une prairie ou d'une forêt, ils éprouvent le besoin d'associer le spectateur à leur émotion, et traduisent, presque à leur insu, plutôt ce qu'ils ont senti que ce qu'ils ont vu. C'est à cette famille d'élite qu'appartient Rembrandt. Philosophe pénétrant lorsqu'il s'agit d'exprimer, de deviner les passions humaines, il se montre poëte dans la peinture de paysage, il nous oblige à partager sa joie et sa tristesse. Et comment s'y prend-il ? Il met en évidence le sens qu'il a découvert dans le spectacle d'un ravin, d'une vallée ou d'un ruisseau qui chemine

paisiblement sur un lit de cailloux. Dans son œuvre, le cœur et l'intelligence jouent un rôle plus important que l'œil ou la main. Si son regard est pénétrant, si sa main est habile, son cœur s'émeut facilement, son intelligence est amoureuse de la rêverie, et c'est là ce qui explique pourquoi ses paysages, après nous avoir charmés au premier aspect, nous attachent, nous attendrissent, comme pourrait le faire la plus touchante élégie. Il semble qu'il nous transporte dans un monde nouveau. C'est bien le terrain que nous foulons aux pieds, c'est bien l'herbe fraîche dont la senteur parfume l'air que nous respirons, c'est bien le feuillage agité par le vent, que le promeneur solitaire prend parfois pour le bruit d'une mer lointaine ; tout cela est bien réel ; mais on dirait qu'un esprit mystérieux prend possession de nous, dès que nous jetons les yeux sur le paysage retracé par Rembrandt ; la rêverie nous envahit, comme si la voix d'un guide invisible murmurait à notre oreille une formule d'initiation. C'est pourquoi les paysages de Rembrandt pas sent, à bon droit, auprès des esprits éclairés, pour de véritables poëmes; car la pensée n'y tient pas moins de place que l'imitation de la nature. Ils parlent vivement aux yeux, et ne parlent pas moins vivement à l'intelligence; or, c'est à cette double condition, que les œuvres du ciseau et du pinceau prennent rang à côté de la poésie. Quelle que soit la diversité des procédés, toutes les formes de l'imagination doivent se proposer l'émotion comme but suprême : la mélodie des vers,

l'éclat de la couleur, la pureté des contours, ne sont que des moyens pour l'artiste vraiment digne de ce nom. L'art ne s'adresse à l'oreille ou aux yeux que pour atteindre l'intelligence. C'est ce que Rembrandt avait parfaitement compris, comme le prouvent toutes ses œuvres.

Quel rang faut-il assigner à Rembrandt dans l'histoire de la peinture? Cette question serait difficile à résoudre et peut-être insoluble, si l'on voulait tenir compte de tous les genres de mérite; mais elle se simplifie singulièrement, dès qu'on la ramène à des termes plus précis. Il y a, en effet, deux manières d'envisager les maîtres de toutes les écoles : le côté général ou purement intellectuel, et le côté technique ou relatif aux procédés de l'art. Si je voulais assigner le rang de Rembrandt, en n'examinant que le côté intellectuel de ses œuvres, je me trouverais fort embarrassé, car j'aurais devant moi des hommes nombreux, d'une valeur considérable, qui, sous le rapport de l'intelligence, ne lui sont pas inférieurs. La question posée en ces termes serait de nature à décourager les plus hardis; à proprement parler, elle serait sans issue; aussi je me hâte de la transformer, et voici comment je la pose : quelle est la valeur de Rembrandt dans l'emploi des procédés techniques de la peinture? La question ainsi simplifiée, je ne la crois pas difficile à résoudre. Il suffit de jeter un regard général sur l'histoire de la peinture. Trois maîtres souverains dominent dans

l'expression de la forme par la couleur : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ; deux maîtres moins savants, mais non moins habiles, viennent après eux : Titien et le Corrège. Après les maîtres italiens que je viens de nommer, Rubens est le seul qui exprime une manière nouvelle, et après Rubens je ne vois que Rembrandt qui donne à la peinture un aspect inattendu.

Michel-Ange représente la science sous sa forme la plus absolue. Bien qu'il ait montré dans la voûte de la chapelle Sixtine une grâce, une délicatesse, une suavité que les admirateurs les plus fervents de ses œuvres précédentes n'eussent pas osé prévoir ; bien qu'il ait traité les premiers chapitres de la Genèse avec une élégance que Raphaël n'eût pas dédaignée, à ne considérer que l'ensemble de son talent, il faut reconnaître pourtant qu'il s'est surtout attaché à la démonstration de la forme : c'est là en effet ce qui caractérise le talent de Michel-Ange. Depuis la chapelle de Médicis à Florence jusqu'au *Christ* de la Minerve à Rome, depuis le *Moïse* de Saint-Pierre aux Liens jusqu'à la *Pietà* de Saint-Pierre, jusqu'au *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, nous retrouvons partout le même caractère : la démonstration de la forme. Je ne m'arrête pas aux reproches formulés par quelques esprits chagrins, qui l'accusent de révéler son savoir avec une sorte d'ostentation ; je m'en tiens à mes impressions personnelles. Or il est certain que toutes les œuvres de Michel-Ange, y compris même la *Sainte Famille* de la

Tribune de Florence et *les Parques* de la galerie Borghèse, expriment une prétention uniforme et constante. Michel-Ange, pour nous, signifie la science absolue. Je ne parle pas de la chapelle Pauline pour une raison excellente, c'est que les sacristains du Vatican ont trouvé moyen de la réduire à néant. L'attention la plus persévérante, le regard le plus pénétrant ne réussiront jamais à deviner ce que Michel-Ange a voulu peindre sur les murailles de cette chapelle ; nous en serions réduit à invoquer le témoignage de George Vasari et d'Ascanio Condivi, sans pouvoir le contrôler ; il vaut mieux nous taire.

Ainsi Michel-Ange représente pour nous l'expression scientifique de la forme. Léonard de Vinci, aussi savant que Michel-Ange, nous offre pourtant la science sous un aspect nouveau. En même temps qu'il tient à montrer le fruit de ses études, il s'attache constamment à concilier l'élégance avec le savoir. Qu'il me suffise d'indiquer *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces et *l'Adoration des Mages* de la galerie des Offices. Ces deux compositions suffisent à résumer toute la manière du maître florentin, qui est devenu plus tard le chef de l'école milanaise. Dans ces deux œuvres si puissantes, on retrouve tout le savoir de Michel-Ange enrichi d'un élément nouveau, la grâce, que Michel-Ange n'a sans doute pas ignorée, mais qu'il n'a guère mise en œuvre que dans la voûte de la Sixtine, et surtout dans *la Naissance d'Ève*.

J'arrive au divin Sanzio, que les historiens appellent le Prince de la peinture, bien qu'il soit certainement moins savant que Michel-Ange et Léonard de Vinci. Or quelle est la qualité qui le distingue, qui le recommande à l'admiration éternelle de tous les artistes? C'est la suavité des contours et l'harmonie des lignes. Sous ce rapport, Raphaël n'a jamais été dépassé. *L'École d'Athènes, le Parnasse,* sont là pour attester ce que j'affirme. S'il a montré, dans *l'Incendie du Borgo* et dans *les Sibylles* de Sainte-Marie de la Paix, une science anatomique comparable à celle de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, il est certain pourtant que la science n'est pas le caractère distinctif de son talent. Ce qui le recommande avant tout, c'est l'élégance de la composition. Depuis *la Vierge* de Dresde, si habilement gravée par Müller, jusqu'à *la Vierge à la Chaise,* qu'on admire au palais Pitti ; depuis *la Vierge* de Foligno, qui se voit au Vatican, jusqu'à la grande *Sainte Famille* que nous possédons au Louvre, achetée par François Ier deux ans avant la mort de l'auteur, toutes les œuvres de Raphaël sont, avant tout, des œuvres gracieuses.

Titien marque dans l'histoire de la peinture un pas nouveau. Moins préoccupé de la science que Léonard et Michel-Ange, quoiqu'il soit loin d'être ignorant, il s'attache surtout à la couleur. *L'Assomption de la Vierge* et *la Présentation au temple,* placées aujourd'hui à l'Académie de Venise, sont des sujets d'étude inépuisables. Les trois maîtres qui ont précédé Titien n'a-

vaient jamais rencontré, peut-être même jamais cherché, une telle splendeur de coloris. Il y a, dans ces deux compositions, un charme divin qui ne tient pas à la forme des personnages, mais bien à l'éclat lumineux dont le peintre a su les revêtir. C'est dans la peinture un accent nouveau, une note nouvelle que personne ne connaissait. Les apôtres qui regardent la Vierge, ravie au ciel par les anges, nous éblouissent par la splendeur de leurs visages. Les anges qui ravissent la Vierge sont la lumière même. Dans *la Présentation au temple,* nous retrouvons les mêmes qualités tempérées par la nature du sujet. Tous les personnages sont éclairés d'une lumière abondante que Michel-Ange, Léonard et Raphaël n'ont jamais trouvée au bout de leur pinceau.

Corrège, dans la coupole de Parme, a fait un pas de plus; il a montré la forme dans l'ombre que Michel-Ange, Léonard, Raphaël et Titien n'avaient pas devinée, ou du moins qu'ils n'avaient montrée que d'une manière passagère. Dans l'accomplissement de cette tâche difficile, il a révélé une habileté que personne ne songe à contester. Au point de vue de la science, je suis loin de le mettre sur la même ligne que Michel-Ange et Léonard; mais sous le rapport du charme et de l'expression, je n'hésite point à le placer au même rang, ce qui n'est point un mince éloge. Au lieu de s'attacher à nous offrir la forme du corps en pleine lumière, Antonio Allegri a tenté surtout d'exprimer ce

que Milton appelle, dans *le Paradis perdu*, les ténèbres visibles, c'est-à-dire qu'il s'est efforcé de peindre les corps dans la pénombre, en ménageant si habilement la dégradation des teintes, que l'œil découvre la forme malgré la pénurie de la lumière.

Ici, on le sent bien, en parlant des cinq maîtres italiens, je ne m'attache pas à la chronologie rigoureuse, je m'attache uniquement aux accents nouveaux introduits dans la peinture par le chef de l'école florentine, le chef de l'école milanaise, le chef de l'école romaine, le chef de l'école vénitienne et le chef de l'école de Parme. La diversité des accents suffit à justifier la manière dont je les envisage. Ainsi, sans sortir d'Italie, nous avons la science pure, représentée par Michel-Ange; la science alliée à la grâce, représentée par Léonard de Vinci; la grâce alliée à la science, mais la dominant, représentée par Raphaël; l'éclat de la couleur lumineuse et vraie, représenté par Titien; le dessin de la forme dans l'ombre, représenté par Corrège.

Quelle manière nouvelle rencontrons-nous après les cinq manières que je viens de signaler? Une seule mérite un rang à part dans l'histoire de la peinture, la manière de Rubens. Rubens, en effet, qui avait fait un long séjour en Italie et avait étudié avec un soin particulier l'école vénitienne, ne l'a pourtant pas copiée. S'il est possible de reconnaître dans ses compositions la trace de Titien et de Paul Véronèse, il faut avouer cependant que le maître né à Cologne, qui a passé la

plus grande partie de sa vie dans les murs d'Anvers, introduit à son tour une note nouvelle dans la peinture. La forme, que Michel-Ange et Léonard avaient comprise sous l'aspect purement scientifique; la forme, que Raphaël, Titien et Allegri avaient représentée tour à tour par l'harmonie des lignes, l'éclat de la couleur, les ténèbres visibles, Rubens a tenté de l'exprimer par un procédé nouveau, et chacun reconnaîtra qu'il a pleinement réussi dans sa tentative. On peut lui contester, dans plusieurs de ses compositions, la noblesse, l'élévation du style, on ne peut lui contester la réalité de l'imitation. Personne, avant Rubens, n'avait rendu la chair d'une manière aussi vivante. Sous ce rapport, les cinq maîtres italiens que j'ai nommés tout à l'heure ne sauraient lui être comparés. Depuis les Naïades de la galerie de Médicis composée pour le palais du Luxembourg, et que nous possédons aujourd'hui au Louvre, jusqu'à *la Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers; depuis *la Crucifixion de saint Pierre*, qui se voit aujourd'hui à Saint-Pierre de Cologne, jusqu'à *la Sainte Famille* qu'on admirait naguère dans la galerie Boursault, et qui aujourd'hui a quitté la France, il n'y a pas une seule toile de Rubens qui ne révèle pleinement ce qu'il a tenté, ce qu'il a voulu. Le but constant de toutes ses préoccupations, c'est la chair vivante et frémissante, et nul maître n'a jamais réussi aussi bien que lui à exprimer la chair. Qu'importe qu'il n'ait pas toujours choisi ses modèles avec un soin scrupuleux?

qu'importe qu'il ait copié la forme flamande, réduite à ses éléments primitifs, aussi souvent, plus souvent peut-être que la forme flamande modifiée, enrichie par le mélange du sang espagnol, telle que nous l'admirons à Bruges? Ce qui demeure constant, à l'abri de toute contestation, c'est que Rubens a exprimé la vérité de la chair comme personne n'avait su le faire avant lui.

Venu après les cinq maîtres italiens qu'il connaissait d'une façon incomplète, à l'exception de Raphaël, que Marc-Antoine Raimondi avait dû lui révéler, après Rubens qu'il possédait certes tout entier, que pouvait faire Rembrandt pour laisser une trace durable de son passage? Il n'avait qu'un parti à prendre, et c'est celui qu'il a choisi : tenter une manière nouvelle. Sa manière, en effet, diffère manifestement des six manières que je viens de signaler. Lumineux au besoin comme Titien, imitateur fidèle de la chair comme Rubens, inférieur à Michel-Ange et à Léonard sous le rapport du savoir, dédaigneux des contours, ou inhabile à les reproduire d'une façon aussi harmonieuse que Raphaël (le lecteur choisira), s'il était permis de lui assigner un modèle, Antonio Allegri serait le seul qui se présenterait; mais, la supposition admise, quelle différence entre le maître et l'élève! Antonio Allegri n'abandonne jamais la suavité des contours; Rembrandt semble en faire peu de cas. Le peintre de Parme relève directement de Léonard de Vinci, Léonard de Vinci n'a rien à réclamer dans la manière de Rembrandt. Le style du

maître hollandais est un style à part, ses procédés ont été créés par lui et ne relèvent que de lui seul. L'emploi de la lumière tel qu'il le comprend, tel qu'il le pratique, est infiniment plus savant, plus ingénieux que l'emploi de la lumière conçu et pratiqué par Antonio Allegri. Aucun maître italien n'avait imaginé les procédés que Rembrandt a mis en usage; c'est pourquoi je ne crains pas de lui assigner le septième rang dans le gouvernement de la peinture. Je me représente en effet le domaine de cet art, comme régi par sept maîtres souverains, constituant une sorte d'heptarchie. La forme pure appartient à Michel-Ange et à Léonard; la forme moins savante, mais plus harmonieuse, appartient à Raphaël; la splendeur du coloris, à Titien; la forme dessinée dans la pénombre, au Corrège; la chair vivante, à Rubens; la forme tracée dans les ténèbres mystérieuses et pourtant intelligibles, au fils du meunier de Leyerdorp. Le maître hollandais a introduit à son tour une note nouvelle dans la peinture, que personne avant lui ne peut revendiquer, et qui établit son incontestable originalité.

Sans doute il se rencontre dans les écoles de France, d'Espagne et d'Allemagne des maîtres qui ne lui sont pas inférieurs sous le rapport intellectuel; mais aucun de ces maîtres, si éminent qu'il soit, ne peut se vanter d'avoir introduit dans la peinture une note nouvelle. Nicolas Poussin se place d'emblée, par la composition, à côté des premiers maîtres d'Italie; mais sa manière

de peindre n'a rien qui le sépare d'eux. Aussi savant, plus savant peut-être que Raphaël dans l'art de grouper ses personnages, de varier leurs attitudes et l'expression de leur visage, il n'a pas une manière de peindre qui lui appartienne en propre ; s'il est l'expression la plus haute de la raison dans l'histoire de son art, il n'a pas d'originalité technique. Murillo et Velasquez ne peuvent, pas plus que Nicolas Poussin, se vanter d'avoir mis en œuvre des procédés nouveaux. La valeur qui leur appartient ne signale pas un progrès dans le maniement du pinceau. Albert Dürer et Holbein, si habiles dans l'imitation de la réalité et souvent si éloquents, demeurent sans importance dans la question que nous agitons. Il n'y a rien, en effet, dans leurs procédés qui leur assigne une place à part. Leur manière d'employer la couleur n'offre rien d'inattendu, rien d'individuel.

Rembrandt seul, après Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Corrège et Rubens, nous offre une manière vraiment nouvelle, un procédé nouveau, un progrès réel dans le maniement du pinceau. Lors donc que j'assigne à Rembrandt le septième rang dans l'heptarchie de la peinture, je n'entends pas le mettre au-dessus de Nicolas Poussin, de Velasquez et de Murillo, au-dessus d'Albert Dürer ou d'Holbein, sous le rapport de la composition ou de l'expression ; telle n'est pas ma pensée : je veux seulement constater qu'il a manié le pinceau comme personne ne l'avait fait avant

lui, et c'est à nos yeux ce qui lui donne droit au septième rang. En effet, après Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Titien, Corrège, Rubens et Rembrandt, l'esprit le plus érudit chercherait vainement un artiste qui pût leur être comparé sous le rapport de l'originalité. En dehors de cette heptarchie, il n'y a guère eu jusqu'ici qu'imitation, plagiat au point de vue technique : des maîtres habiles se sont produits, mais aucun de ces maîtres ne mérite, dans l'histoire de la peinture, une place aussi importante. Variété, finesse, fidélité d'imitation, élégance de lignes, sobriété de style, profondeur de composition, ils ont pu tout prodiguer, sans détrôner les rois que je viens de nommer.

Arrivé au terme de cette étude, je ne voudrais pas qu'on se méprît sur le sens de ma pensée. Je ne voudrais pas laisser croire que les œuvres de Rembrandt sont aussi salutaires, pour les jeunes artistes, que les œuvres de Léonard et de Raphaël. Comme la beauté est le but suprême des arts du dessin, il est évident que les chefs de l'école milanaise et de l'école romaine sont des guides plus sûrs que le maître hollandais; mais après avoir suivi ces guides presque divins, il sera toujours bon, toujours utile de s'adresser au maître hollandais pour essayer de lui dérober le secret de ses procédés. Pour ma part, je ne vois pas pourquoi il serait défendu de dessiner aussi purement que Léonard et Raphaël, en noyant le contour des corps dans une ombre mystérieuse, comme l'a fait Rembrandt.

C'est, je l'avoue, un problème difficile à résoudre; je ne crois pas pourtant qu'il soit absolument insoluble. Je me contente d'affirmer que Rembrandt est, dans l'histoire de la peinture, un des sept maîtres qui représentent vraiment une manière à part.

1853.

III

LE CORRÈGE.

Vasari, qui publiait pour la première fois ses biographies vingt-huit ans après la mort d'Antonio Allegri, vulgairement appelé le Corrège, a recueilli, sur ce peintre éminent, plusieurs traditions populaires qui sont aujourd'hui démenties par des monuments authentiques. Tiraboschi, Pungileoni, Affò, ont interrogé, avec une persévérance qu'on ne saurait trop louer, les archives des couvents et des églises pour lesquels Antonio avait travaillé ; ils ont compulsé, avec une patience monastique, tous les recueils d'actes publics ou privés où figure son nom, et l'on peut croire qu'ils ont épuisé toutes les sources d'information. S'ils n'ont pas fait une riche moisson, s'ils n'ont pas pleinement contenté la curiosité légitime qui s'attache aux hommes de génie, ils ont du moins redressé plus d'une erreur, et les anecdotes qu'ils ont glanées dans le champ du passé ne sont pas sans intérêt. Il n'est guère probable que les biogra-

phes futurs parviennent à faire de nouvelles découvertes sur ce terrain fouillé avec tant d'ardeur et de soin, et nous devons renoncer à l'espérance de connaître dans tous ses détails la vie d'Antonio Allegri. Les trois écrivains que j'ai nommés ont poursuivi leur tâche avec un dévouement patriotique. Considérant, à bon droit, la gloire d'Allegri comme une partie de la gloire nationale, ils n'ont regretté ni temps ni veilles pour recueillir tous les documents qui pouvaient jeter quelque jour sur le caractère et sur les travaux de ce grand homme. Malheureusement, leur labeur est trop souvent demeuré stérile. Ne trouvant pas ce qu'ils espéraient trouver, ils ont rassemblé sans se décourager les actes mêmes qui pour nous, dans l'état présent de nos connaissances, n'ont pas de signification. Ils pensaient sans doute que ces documents inanimés s'animeraient, un jour, sous la volonté d'un investigateur plus heureux. Il ne faut donc pas les blâmer d'avoir enregistré des faits, qui pour nous demeurent sans importance. Nous devons, au contraire, leur savoir gré de n'avoir rien négligé pour réunir tous les éléments de la vérité. S'ils ne sont pas arrivés à reconstruire la vie tout entière d'Allegri, ils ont préparé des matériaux précieux pour ceux qui voudront entreprendre cette tâche délicate.

Cette tâche, en effet, offre plus d'un écueil. Il ne s'agit pas seulement d'apprécier les travaux d'un génie de premier ordre, qui se place, dans l'histoire de l'art,

après le Vinci, le Buonarotti, le Sanzio, le Vecelli, c'est-à-dire après les noms les plus glorieux de l'Italie; il s'agit de marquer les origines de ce talent si pur, si gracieux et en même temps si puissant; car Allegri, qu'on ne s'y trompe pas, réunit dans ses œuvres la grâce et la puissance. Nous autres ultramontains, comme disent les Italiens, nous ne connaissons qu'une seule face de ce talent si varié. Les galeries de Dresde et de Paris, qui possèdent des ouvrages admirables de ce maître éminent, n'offrent pourtant que des renseignements incomplets sur l'étendue et la portée de ses facultés; c'est à Parme seulement qu'il est permis de les embrasser d'un regard. Quiconque n'a pas vu la coupole de San-Giovanni, la coupole de la cathédrale, le réfectoire du couvent de Saint-Paul, ne connaît tout au plus qu'une moitié du Corrège. Il admire la délicatesse de son pinceau, la mollesse des contours, la vérité des chairs, qui signalent ses moindres tableaux à l'estime des connaisseurs; il ignore une autre face de son génie, il ne peut pas même l'entrevoir. L'*Antiope* et *le Mariage mystique de sainte Catherine* ne sauraient révéler, à l'esprit le plus clairvoyant, la puissance et l'audace du Corrège; et pourtant, par les pendentifs de San-Giovanni et de la cathédrale, il se place tout simplement à côté de Michel-Ange. Ses Apôtres et ses Pères de l'Église rappellent les Prophètes de la Sixtine. S'il y a diversité dans les styles, si le Buonarotti et l'Allegri interprètent la forme chacun selon la nature de son génie, par la gran-

deur de l'expression, par la hardiesse des attitudes, ils appartiennent à la même famille. Or les documents réunis avec tant de patience, par Tiraboschi, Pungileoni et Affò, sont loin de résoudre toutes les questions soulevées par les œuvres d'Antonio Allegri. La première qui se présente se rapporte aux études de sa jeunesse, aux maîtres qui lui ont ouvert la voie, et, sur ce point capital, ses laborieux biographes n'ont jeté qu'un jour incomplet. A proprement parler, ils n'ont guère formulé que des solutions négatives. Ils ont victorieusement réfuté les erreurs accréditées depuis trois siècles, sans établir avec évidence la vérité qui doit les remplacer. Nous savons à merveille, maintenant, ce qu'il nous est défendu de croire : nous sommes très-loin de connaître aussi bien la croyance qui nous est permise, la seule que la raison puisse avouer. Par les documents mis sous nos yeux, nous sommes amené à comprendre qu'Antonio Allegri n'a pu apprendre les premiers éléments de son art dans l'atelier d'Andrea Mantegna : le rapprochement des dates suffit pour le démontrer. Le chef de l'école de Parme est né en 1494, et Andrea Mantegna est mort en 1506. Les leçons qu'aurait pu recevoir un enfant de douze ans ne sauraient être considérées comme la véritable origine de son style. Veut-on que le Corrège ait étudié dans l'atelier de Francesco Mantegna, fils d'Andrea? Les leçons d'un tel maître, si l'on en juge d'après ses œuvres, ne pouvaient avoir une grande autorité. Nous sommes donc obligé de renoncer aux deux

Mantegna; mais quel fut le premier maître du Corrège? Les investigations les plus récentes tendent à démontrer, qu'Antonio eut pour premier guide, dans le maniement du crayon et du pinceau, son oncle paternel, Lorenzo Allegri. En admettant comme vraie cette dernière affirmation, nous sommes encore fort embarrassé : Lorenzo Allegri ne jette pas grande lumière sur le style du Corrège.

La tradition place la naissance du Corrège en 1494, mais sans désigner ni le jour ni le mois, et les investigations les plus patientes n'ont pu fournir aucun document positif à cet égard. Son père s'appelait Pellegrino Allegri, et sa mère Bernardina Piazzoli. Le nom qu'il porte dans l'histoire de la peinture est celui de sa ville natale, Correggio, dans le duché de Modène. Sa famille, sans posséder de grandes richesses, n'était cependant pas réduite à la condition précaire dont parle Vasari. Nous savons, en effet, par les nouveaux documents publiés à Parme en 1817 et 1818, que le jeune Antonio fut initié à la littérature par Giovanni Berni de Plaisance, par Marastoni de Modène, et à la philosophie par Lombardi de Correggio. Or ces trois hommes, bien qu'ils ne jouissent pas d'une renommée européenne, s'étaient acquis l'estime de leurs concitoyens par l'étendue de leur érudition, par la pureté de leur goût, par l'élévation de leur pensée. Pour confier l'éducation d'Antonio Allegri à de tels maîtres, il fallait que sa famille fût à l'abri de la pauvreté. Si Pellegrino Allegri

eût été obligé de subvenir par un travail quotidien aux premiers besoins de la vie, il n'aurait pas songé à développer d'une manière générale l'intelligence d'Antonio, avant de choisir pour lui une profession. Il vivait modestement d'un petit négoce, et avait sans doute amassé quelques économies pour l'éducation de ses enfants.

Quoi qu'il en soit, il demeure établi qu'Antonio, avant de manier le pinceau, avait étudié les poëtes, les historiens, les philosophes. Aujourd'hui, chez nous, les jeunes gens qui se destinent à la peinture sont loin de suivre la même voie. Toute leur attention se concentre sur l'étude spéciale du métier ; c'est un fait malheureusement trop facile à constater. A l'École des Beaux-Arts de Paris, l'enseignement littéraire n'existe pas. La philosophie n'a jamais figuré sur le programme des leçons. Quant à l'histoire, bien qu'elle ne soit pas bannie de l'école, les élèves ne s'en occupent guère ; car l'histoire n'entre pour rien, ni dans les examens ni dans les concours. Il est donc tout naturel que les élèves ne lui attribuent qu'une importance très-secondaire. La vie des grands hommes qui se sont illustrés dans les arts du dessin prouve, surabondamment, qu'avant de se consacrer tout entiers à leur profession, ils ont sondé la plupart des problèmes qui excitent la curiosité de notre intelligence. C'est une route bien longue, me dira-t-on ; si avant d'aborder la peinture il faut parcourir le cercle entier des connaissances humaines, la vie sera

trop courte pour l'accomplissement d'une pareille tâche. Les adversaires de l'enseignement littéraire à l'école des Beaux-Arts se font la partie trop belle, en exagérant l'étendue et la durée de cet enseignement. Il ne s'agit pas, en effet, d'imposer aux jeunes peintres l'étude approfondie de la littérature, de l'histoire, de la philosophie, mais de leur donner, sur ces trois sujets, des notions élémentaires qu'ils puissent agrandir et développer par eux-mêmes. Les partisans exclusifs de l'enseignement technique nous rappellent sans cesse Giotto gardant les moutons, quittant son troupeau pour l'atelier de Cimabuë, et prenant place parmi les maîtres les plus éminents de son art. Ils oublient que Giotto, à peine familiarisé avec le maniement du pinceau, comprit la nécessité d'étudier la philosophie et la littérature de son temps. Toutes ses œuvres sont là pour attester l'étendue et la variété de ses connaissances. Depuis la charmante église de Padoue connue sous le nom de Sainte-Marie all' Arena jusqu'à l'Incoronata de Naples, il n'y a pas une de ses fresques où ne resplendissent les trésors d'une intelligence cultivée. Citer Léonard, Michel-Ange et Raphaël, pour établir les avantages des études littéraires, ce serait affirmer l'évidence. Chacun sait, en effet, que ces trois hommes, dont le nom est devenu le symbole du génie, interrogeaient avidement tous les écrivains qui pouvaient féconder leur pensée, et ne bornaient pas leur tâche à l'étude technique de leur profession.

Antonio Allegri, dont les œuvres se placent naturellement entre la Sixtine et les chambres du Vatican, est un exemple de plus qu'on peut citer en faveur de l'enseignement littéraire appliqué aux arts du dessin. Avant d'interroger les œuvres d'Andrea Mantegna, il s'est initié à l'expression de tous les sentiments par la lecture des poëtes, des historiens et des philosophes. Berni, Marastoni et Lombardi n'ont pas été pour le développement de son génie des auxiliaires moins utiles que les tableaux et les statues, qui plus tard déterminèrent le caractère de son style. Je ne crains pas d'insister sur ce point. La vérité sur laquelle je veux appeler l'attention des jeunes peintres, devenue depuis longtemps un lieu commun pour tous les hommes qui prennent la peine de réfléchir, a besoin d'être souvent rappelée pour entrer dans le domaine de la pratique. Il n'est pas hors de propos de signaler les avantages d'une éducation générale, pour le maniement du pinceau ou de l'ébauchoir : la connaissance la plus complète du métier ne suppléera jamais à l'exercice préliminaire de l'intelligence sans aucun parti pris, sans aucun but déterminé. Avant de peindre ou de modeler, apprenez d'abord à penser, et sachez bien que c'est la méthode la plus sûre pour vous illustrer dans l'art que vous avez choisi. Les hommes de talent ne manquent pas, les hommes qui pensent et savent donner à leur talent une direction sérieuse sont, hélas ! très-peu nombreux. C'est pourquoi il ne faut négliger aucune occasion de

remettre en lumière l'importance de l'éducation générale, dans les arts mêmes qu'on est convenu d'appeler arts d'imitation. Pellegrino Allegri, obscur marchand de Correggio, l'avait compris par lui-même ou par ses amis, et son fils Antonio dut songer plus d'une fois, avec reconnaissance, aux études de ses premières années.

Les historiens de la peinture ne s'accordent pas sur le nom du premier maître d'Antonio Allegri. Le nom d'Andrea Mantegna étant éliminé par une date sans réplique, il faudrait choisir entre Lorenzo Allegri, Bartolotti et Bianchi. Les deux premiers vivaient modestement de leur métier dans la petite ville de Correggio, le troisième s'était acquis à Modène une sorte de célébrité. A vrai dire, aucun de ces trois noms n'expliquerait le style d'Antonio Allegri ; il faut donc chercher ailleurs les auxiliaires de son génie. Or nous savons qu'il a travaillé pour le duc de Mantoue, qui possédait une collection de sculptures antiques. Francesco Mantegna et Begarelli avaient réuni dans leurs ateliers des plâtres moulés sur les marbres grecs et romains, et des dessins exécutés d'après les originaux. C'est dans ces trois collections, selon toute vraisemblance, que le Corrège puisa les premiers éléments de sa manière. Begarelli s'était acquis une grande réputation dans l'art de modeler ; quelques historiens pensent qu'Antonio Allegri a travaillé chez lui, et qu'il doit à ses conseils le rare talent qu'il a porté, plus tard, dans les draperies et dans les raccourcis. On a trouvé dans les combles

de la cathédrale de Parme quelques maquettes en cire, qui avaient été faites par le Corrège, pour lui servir de renseignements pendant l'exécution de ses peintures. Enfin, sans pouvoir le prouver, plusieurs écrivains affirment qu'Antonio a vu ce qu'ils appellent les *choses* de Léonard. La nature même de cette dénomination démontre qu'ils ne possèdent, à cet égard, aucun document précis. Sans doute les *choses* de Léonard ne pouvaient demeurer sans action sur l'intelligence d'Antonio ; mais où et quand les aurait-il vues ? C'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. Antonio n'a jamais visité ni Florence ni Milan ; or ces deux villes étaient les seules où il pût rencontrer les œuvres de Léonard, très-peu nombreuses, comme chacun le sait. Il n'a renoncé au séjour de Correggio que pour le séjour de Parme. Son voyage à Mantoue est le seul dont on retrouve la trace. Quant au voyage de Rome, c'est une pure invention qui ne soutient pas l'examen. Les écrivains qui ont imaginé ce voyage se fondaient sur des analogies de style, entre la coupole de la cathédrale de Parme et *le Jugement dernier* de la Sixtine ; mais à l'époque désignée par eux, *le Jugement dernier* n'était pas même commencé. Il faut donc renoncer à chercher dans ce voyage le secret du talent d'Antonio.

On a beau fouiller le passé, on ne réussit pas à trouver un maître illustre, et la discussion des témoignages nous amène à penser qu'Allegri doit à lui-même, à ses études solitaires, à ses facultés primiti-

ves, le style qui lui assigne un rang si élevé dans l'histoire de son art. Puisqu'il a fait de si grandes choses sans le secours de Rome, que n'eût-il pas fait avec un tel secours ! La question du voyage à Rome est maintenant abandonnée en Italie ; personne ne croit plus que le Corrège ait vu les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. S'il est entré dans cette glorieuse famille de grands hommes dont l'Italie est si justement fière, c'est à la puissance créatrice de son génie, et non aux œuvres de ces maîtres, qu'il doit l'honneur de figurer près d'eux. Mais s'il n'a pas vu Rome, s'il n'a pu contempler de ses yeux les marbres et les peintures réunis dans cette ville privilégiée, il a connu, il a étudié les œuvres de l'art antique. Quoique le moulage le plus parfait ne remplace jamais les originaux, le moulage, pour un esprit clairvoyant, est un enseignement fécond. Certes les marbres du Parthénon, placés dans le Musée britannique, ont un charme que le plâtre le plus fidèle ne possédera jamais ; cependant, sans quitter Paris, on peut se faire de Phidias une idée à peu près complète. Antonio trouvait, dans l'atelier de Francesco Mantegna ou de Begarelli, les leçons que trouvent au Louvre les jeunes peintres qui veulent connaître les *Panathénées* sans passer la Manche, et pour tout homme qui prend la peine d'étudier l'ensemble des œuvres du Corrège, il est évident qu'il doit beaucoup aux monuments de l'art antique. Je n'entends pas contester l'originalité de son génie, mais je pense

qu'il a trouvé dans le passé un puissant auxiliaire.

Ni Lorenzo Allegri, ni Bartolotti, ni Bianchi, ne pouvaient lui enseigner la grâce et la majesté que nous admirons dans ses œuvres. Ces maîtres obscurs ne lui ont appris, tout au plus, que la partie matérielle de son art. C'est aux débris mutilés de la Grèce qu'il a demandé le secret de la beauté suprême. Pour comprendre tout ce qu'il doit à la statuaire antique, il suffit de regarder le réfectoire du couvent de Saint-Paul. Si la coupole de San-Giovanni se rattache par plus d'un point aux traditions de l'école attique, le souvenir de l'antiquité ne se révèle nulle part avec plus d'éclat que dans le réfectoire de Saint-Paul. Si le Corrège eût fait le voyage de Rome, il aurait trouvé des enseignements plus nombreux et plus attrayants; la tâche qu'il a si glorieusement accomplie lui serait devenue plus facile ; mais il n'est pas douteux, que les plâtres de Francesco Mantegna et de Begarelli lui ont appris la meilleure partie des secrets que Rome lui eût révélés. L'insistance que je mets à établir les services rendus au Corrège, par l'art antique, étonnera peut-être plus d'un lecteur. Les gens du monde sont trop souvent disposés à confondre le style antique avec le style académique. Or une telle confusion est la négation même de la vérité. Le style académique n'est qu'une interprétation erronée de la tradition. Au nom de la tradition même, envisagée directement, la raison et le goût réprouvent le style académique, avec lequel An-

tonio Allegri n'a rien de commun. S'il consulte les monuments de l'art antique, il ne consulte pas moins souvent la nature. Quand il a vu comment les statuaires d'Athènes exprimaient la vie, il interroge la vie elle-même, et c'est à ce double conseil qu'il doit l'alliance de la grandeur et de la souplesse.

On a beaucoup parlé de la pauvreté d'Antonio Allegri. Une anecdote racontée par Vasari sur la foi d'une tradition populaire, et souvent répétée après lui par les historiens de la peinture, nous le montre expirant dans un accès de fièvre, exténué de fatigue, pour avoir rapporté sur ses épaules, de Correggio à Parme, une somme de soixante écus qui lui avait été payée en *quattrini*, c'est-à-dire en cuivre. Un poëte danois, OEhlenschlæger, s'est emparé de cette anecdote et en a fait le sujet d'un drame émouvant. Aujourd'hui, grâce aux recherches de Tiraboschi et de Pungileoni, nous savons ce que vaut cette historiette. Aucun document ne vient à l'appui du récit de Vasari. Le voyage à pied, de Parme à Correggio, est une fable imaginée à plaisir, acceptée sans examen par la crédulité publique, et transmise d'âge en âge, mais qui ne résiste pas à l'analyse. Les pièces que nous possédons sur la condition matérielle du Corrège, quoique peu nombreuses, ne permettent pas d'ajouter foi à son dénûment. Je n'irai pas jusqu'à dire avec Lanzi qu'il reçut en dot de sa femme une somme importante ; car cette dot, dont nous connaissons le chiffre, s'élève à 251 ducats,

soit 2,510 francs, et tout en admettant qu'une honnête médiocrité se prête merveilleusement au développement du génie, je ne saurais voir dans une dot de cent louis une somme importante. Cependant, pour rester dans la vérité, pour estimer équitablement la condition du Corrège à l'époque de son mariage, il faut se rappeler que, dans les premières années du XVIe siècle, cent louis représentaient un bien-être très-supérieur à celui qu'on pourrait se procurer, aujourd'hui, en échange de la même somme. D'après les calculs les plus modérés des économistes, il faut au moins tripler la dot d'Antonio Allegri, pour se faire une juste idée des avantages que cette dot lui apportait. Soyons généreux et quadruplons; nous arriverons à dix mille francs. Quelque modeste qu'on le suppose dans ses goûts, dans ses habitudes, de bonne foi ce n'est pas là une fortune. Qu'on lui prête toutes les vertus imaginables, qu'on ajoute même, à la dot de sa femme, toutes les richesses morales dont Frosine entretient Harpagon pour le décider au mariage, on ne parviendra pas à lui donner l'opulence ; mais il faut avouer pourtant qu'il se trouve à l'abri de la pauvreté, si la maladie ne vient pas arrêter ses travaux.

Lorsque Antonio Allegri se maria, il avait vingt-six ans, et la jeune fille qu'il épousait, Girolama Merlini, n'en avait que seize. La dot de Girolama était en terres, circonstance dont il faut tenir compte, si l'on veut estimer à sa juste valeur l'opinion de Lanzi ; car chacun

sait que le revenu de la terre est inférieur à l'intérêt des capitaux engagés dans l'industrie. Avec une fortune ainsi constituée, ce qu'on gagne en sécurité, on le paye par l'abandon approximatif de 50 pour 100. Plus d'un lecteur, sans doute, ne pourra s'empêcher de sourire en lisant ces évaluations minutieuses. Il est impossible pourtant de ne pas les aborder, dès qu'il s'agit de la condition matérielle d'Antonio Allegri. Or en 1530, c'est-à-dire dix ans après son mariage, il achetait une terre de Lucrezia Pusterla, de Mantoue, veuve de Giovanni Cattinia. Veut-on savoir quel était le prix de cette acquisition ? 195 écus. Admettons qu'il s'agisse d'écus d'or, de ducats : nous n'obtiendrons encore qu'une somme bien modeste, 1,950 francs. N'oublions pas qu'à cette époque, parvenu à l'âge de trente-six ans, le Corrège avait exécuté la plupart de ses grands travaux. Nous sommes donc forcé de croire, malgré l'optimisme de Lanzi, que ces travaux, dont nous dirons tout à l'heure le prix, ne l'avaient pas enrichi. Il avait pourvu aux besoins de sa famille, ce qui n'était pas une tâche facile, car il avait quatre enfants, mais il n'était pas en mesure de leur laisser un brillant héritage.

Quant au dessin conservé aujourd'hui dans la bibliothèque Ambroisienne et annoté par Resta comme représentant la famille du Corrège, il ne saurait être invoqué comme un argument en faveur de l'anecdote rapportée par Vasari ; car ce dessin représente un homme d'un âge avancé, une femme encore jeune, une

jeune fille et trois garçons pieds nus. Or nous savons par Pungileoni que le Corrège n'a jamais eu qu'un fils, et que ses trois autres enfants étaient des filles. On ne peut donc citer ce portrait de famille comme un document sérieux.

Par cette rapide discussion, nous sommes amené à conclure qu'Antonio Allegri n'a connu ni la misère ni la richesse. Il n'est pas mort exténué de fatigue pour avoir porté un fardeau dont il aurait dû charger une bête de somme, il a vécu de son travail, et grâce à son énergie il a pu soutenir sa famille ; mais il n'a jamais connu les douceurs du loisir, la joie du repos après la tâche accomplie. Toute sa vie n'a été qu'un labeur sans relâche, tous les documents relevés par Tiraboschi et Pungileoni nous autorisent à l'affirmer. Si l'on compare le nombre et l'importance des œuvres qu'il a exécutées à la durée de sa vie, on arrive à comprendre qu'il n'a jamais dû mériter le reproche d'oisiveté. Une fois engagé dans la carrière qu'il avait librement choisie, il ne s'est pas arrêté un seul jour. Son unique délassement était la variété même de ses travaux. Il renouvelait ses forces en appliquant son imagination et son pinceau, à des sujets tantôt graves, tantôt gracieux, tantôt chrétiens, tantôt païens. Il n'a jamais eu l'occasion de se laisser énerver par le bien-être, par la perspective d'une longue suite de jours assurés à sa famille, sans qu'il fût obligé de se remettre à la besogne. Son génie ne s'est jamais endormi dans

l'inaction. Quant à sa vie domestique, nous n'en savons rien. Nous aimons à croire que Girolama Merlini n'a rien fait pour troubler la vie de son mari.

Nous connaissons le chiffre des sommes reçues par Antonio Allegri pour ses travaux les plus importants. Ces documents sont de nature à prouver, aux plus incrédules, que l'anecdote racontée par Vasari ne repose sur aucun fait réel. Ceux qui ne savent pas les variations survenues dans la valeur de l'argent trouveront, sans doute, que les travaux de ce peintre éminent ont été rémunérés d'une manière misérable; mais cette opinion s'évanouit devant un examen attentif : il est désormais démontré que le Corrège n'a jamais ressenti les angoisses de la détresse. La coupole de San-Giovanni lui fut payée 472 sequins, somme très-modique assurément, si on la compare au prix actuel des travaux de peinture ; mais cette somme si modique valait, dans les premières années du XVIe siècle, trois fois au moins ce qu'elle vaut aujourd'hui, c'est-à-dire trois fois 4,720 francs, ou 14,160 francs. Pour la peinture de la frise dans la même église, le Corrège reçut 60 sequins. On s'étonne à bon droit des modestes conditions acceptées par ce maître illustre, quand les peintures de l'abside dans l'église de la Madeleine à Paris ont été payées 80,000 francs; car, même en triplant le salaire d'Antonio, nous n'arrivons pas à trouver le quart de cette somme. A l'époque où vivait le Corrège, les peintres ne rêvaient pas l'oisiveté des grands seigneurs ;

pour eux, le travail n'était pas seulement un moyen de subvenir aux besoins les plus impérieux de la vie, c'était aussi un bonheur. Ils se contentaient volontiers d'un salaire modique, dans l'espérance d'obtenir bientôt des travaux plus importants. Ce fut là sans doute la raison qui décida le Corrège à peindre la coupole de San-Giovanni pour 472 sequins, et son espérance ne fut pas trompée; car on lui offrit 1,100 sequins pour peindre la coupole du dôme, c'est-à-dire de la cathédrale de Parme, somme qui représenterait aujourd'hui 33,000 francs. Pour estimer l'importance réelle de ces peintures murales, il convient de savoir que, dans l'église de San-Giovanni, le Corrège peignit, outre la coupole proprement dite, les pendentifs et les piliers de cette coupole, ainsi que la tribune, ce qui pour les Italiens signifie l'abside. Il devait pareillement dans la cathédrale peindre la coupole et la tribune; mais, justement blessé dans son orgueil par les railleries impertinentes d'un marguillier, il abandonna la seconde partie de sa tâche. Le facétieux marguillier ne voyait dans la coupole de la cathédrale qu'un plat de grenouilles. Ce bon mot charmant, qui égaya les fabriciens, nous a privés d'un chef-d'œuvre. Aujourd'hui parmi nous il se trouve encore des marguilliers facétieux, mais les peintres ne se laissent pas décourager par une plaisanterie, si triviale qu'elle soit: ils comptent sur les gens d'esprit pour les venger des sots, et c'est, à coup sûr, le parti le plus sage; cependant la colère et le dé-

couragement du Corrège ne doivent pas nous étonner.

Parmi les tableaux dont le prix nous est connu, il nous suffira d'en citer trois qui jouissent à bon droit d'une renommée européenne : *la Vierge au bas-relief, le Saint Jérôme* et *la Naissance du Christ*. Le premier de ces tableaux, que les Italiens appellent *la Vierge au saint Antoine*, fut exécuté pour l'église de San-Francesco, à Correggio, et payé 100 sequins. Il représente la Vierge assise sur un trône, entre des colonnes d'ordre ionique. Au pied du trône sont placés saint François, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue. C'est aujourd'hui un des plus beaux ornements de la galerie de Dresde. *Le Saint Jérôme*, qui se voit encore dans le musée de Parme et qui porte le nom de ce grand docteur, quoiqu'il représente une *Sainte Famille*, fut payé 80 sequins. Cette dénomination s'explique par la présence de saint Jérôme, qui offre ses écrits au Christ placé dans les bras de la Vierge. A ce tableau se rattache une anecdote assez singulière, dont je n'entends pas garantir la parfaite authenticité, mais racontée par des écrivains sérieux et dignes de foi. Donna Briseide Colla, veuve d'Orazio Bergonzi, qui avait commandé *le Saint Jérôme*, fut tellement satisfaite de cet ouvrage, qu'elle voulut faire un cadeau à l'auteur pour lui témoigner sa reconnaissance. Après avoir acquitté le prix convenu, elle lui envoya deux chariots de bois, quelques mesures de froment et un porc. C'est là sans doute une

étrange manière d'encourager le génie, mais il ne paraît pas que le peintre se soit trouvé offensé de ce singulier cadeau. Comme *le Saint Jérôme* était destiné à l'église de Saint-Antoine, peut-être les beaux esprits du temps voyaient-ils, dans le porc donné au Corrège par donna Briseide, une allusion délicate.

La Naissance du Christ, qui se voit à Dresde, et connue dans toute l'Europe sous le nom de *la Nuit,* fut payée 47 sequins 1/2. Elle avait été commandée, par Alberto Pratonero, pour une chapelle de famille dans l'église de San-Prospero, de Reggio. Les historiens ne font mention d'aucun cadeau supplémentaire. Alberto Pratonero, après avoir compté 47 ducats 1/2, se crut quitte envers l'auteur.

Ainsi *la Vierge au bas-relief, le Saint Jérôme* et *la Nuit* ont valu au maître 227 sequins, 2,370 francs. Ces trois tableaux, sans posséder un mérite égal, représentent aujourd'hui une somme immense. S'ils étaient mis en vente, il est impossible de prévoir jusqu'où monteraient les enchères. Il ne faut pourtant pas croire, qu'Antonio Allegri eût à se plaindre de donna Briseide et d'Alberto Pratonero. Lors même qu'il n'eût pas reçu de donna Briseide deux chariots de bois, quelques mesures de froment et un porc, il ne l'eût pas accusée de lésinerie. Remarquons, en passant, que les Franciscains ont été plus généreux que les premiers acquéreurs du *Saint Jérôme* et de *la Nuit;* ils ont déboursé 100 sequins. Il faut croire qu'ils appréciaient

plus justement le génie du Corrège. Leur clairvoyance n'étonnera pas ceux qui connaissent l'histoire de la peinture.

Le réfectoire du couvent de Saint-Paul est le premier travail qui doive nous occuper, non qu'il soit le début du Corrège dans la peinture à fresque, mais parce qu'il présente un ensemble de compositions, où le génie du maître s'est librement déployé. Il avait fait ses premiers essais en ce genre dans sa ville natale. Avant le mémoire publié par le père Affo, on avait peine à s'expliquer le caractère païen de ce réfectoire; aujourd'hui l'énigme est résolue. Nous savons que l'abbesse de ce couvent n'était pas astreinte à la clôture, et, pour nous servir de l'expression consacrée, vivait *dans le siècle*. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, qu'elle ait demandé au Corrège, pour la décoration de son réfectoire, *la Chasse de Diane*, des faunes, des satyres et des nymphes. Hâtons-nous d'ajouter qu'il n'y a rien, dans ces compositions, dont puissent s'alarmer les esprits les plus scrupuleux : c'est la mythologie païenne prise du côté gracieux, mais non du côté lascif. Le goût le plus pur n'a pas un reproche à exprimer. *La Chasse de Diane*, qui forme le sujet principal, est une scène ingénieuse et animée, où respire le sentiment le plus vrai de l'antiquité. En contemplant la chaste déesse sur les murs du couvent de Saint-Paul, on croit avoir devant ses yeux un des tableaux dont Pline l'Ancien nous a transmis la description, dans le trente-cinquième

livre de son *Histoire*. Il y a dans ce poème païen tant d'abondance et de spontanéité, que les noms de Parrhasius et de Timanthe se présentent au souvenir du spectateur. Il semble que l'invention de cette fresque vivante n'ait rien coûté à l'imagination de l'auteur. Il faut la regarder à plusieurs reprises, pour comprendre tout ce qu'il y a de savant et de médité dans le choix des attitudes et des vêtements, dans l'expression des physionomies. Antonio n'avait que vingt-quatre ans, lorsqu'il peignit *la Chasse de Diane* dans le réfectoire de Saint-Paul; et pourtant il y a dans cette composition une élégance, une sévérité qui révèlent un savoir consommé. Pour concevoir, pour exécuter une telle scène, il faut évidemment quelque chose de plus que la pratique matérielle du métier· il faut avoir cultivé son esprit d'une manière générale, et s'être préparé à l'accomplissement de cette tâche délicate par des études littéraires. Lanzi croit que le Corrège, pour décorer le réfectoire de Saint-Paul, eut recours aux conseils d'Orselini, dont la fille demeurait au couvent. Il me paraît plus naturel de penser qu'Antonio trouva, dans sa propre mémoire, tous les renseignements dont il avait besoin. L'éducation qu'il avait reçue le dispensait d'appeler à son secours l'érudition d'Orselini. Quant au reste de la décoration, je ne crains pas de la recommander à tous les peintres comme le type du goût le plus pur, de la sobriété la plus exquise. Les têtes d'enfants et de jeunes filles, imaginées par Antonio, étonnent

et ravissent tous les yeux, par l'éclat de la couleur et la vivacité du regard. Il est impossible de rêver des physionomies plus riantes, des lèvres plus fraîches, des joues plus vermeilles : c'est la vie même prise sur le fait et reproduite avec un rare bonheur.

Au-dessus de ces figures charmantes, dont le souvenir ne s'efface pas, et qui sont vues à mi-corps, le Corrège a placé des scènes païennes qui rappellent, à tous les esprits éclairés, le style des pierres gravées que la Grèce et l'Italie antiques ont léguées à notre admiration. Quoiqu'il n'eût pas visité Rome, il est évident qu'il s'était nourri avec empressement des plus belles œuvres du génie païen. Les Faunes, les Satyres et les Nymphes de Saint-Paul attestent chez l'auteur un commerce familier, un commerce assidu avec les monuments les plus sévères, avec les débris les plus précieux qui ornent aujourd'hui les musées d'Europe. Ce qui caractérise particulièrement les fresques de Saint-Paul, ce qui leur assigne une place à part dans l'histoire de la peinture, c'est leur extrême simplicité, et c'est par là surtout qu'elles se rattachent au génie d'Athènes. Le Corrège a prouvé, mainte fois, la puissance et la variété de son imagination. Je ne crois pas qu'il ait jamais concilié, d'une manière plus heureuse, l'élégance et l'érudition ; car il ne faut pas hésiter à le ranger parmi les peintres érudits. Quand on prend la peine d'analyser ces compositions, on s'étonne à bon droit du petit nombre d'éléments qui s'y trouvent réunis : elles

sont faites à peu de frais, avec si peu de chose, qu'on les dirait improvisées; mais cette première pensée s'évanouit bientôt. Pour agir ainsi sur l'imagination du spectateur, il est hors de doute que le Corrège a réfléchi longtemps et n'a rien livré au hasard. J'ai dit que ces scènes rappellent le style des pierres gravées; il est impossible en effet de se dérober à ce souvenir; mais, dans ces gracieuses idylles tracées par le pinceau d'un maître ingénieux, l'imitation de l'antiquité n'a jamais rien de servile. On reconnaît partout l'interprétation libre et hardie des plus admirables modèles. On voit que le Corrège, malgré la nécessité qui le confinait dans sa terre natale, s'était nourri de l'antiquité, et lui demandait des inspirations sans jamais la copier. C'est, de fait, la seule manière de mettre à profit la tradition. Il ne transcrit pas ses souvenirs, il les interroge, et les transforme après les avoir interrogés. L'étude attentive du réfectoire de Saint-Paul suffirait à démontrer les immenses avantages de l'éducation littéraire, pour la pratique de la peinture. Un artiste obligé de recourir à l'érudition d'un lettré n'eût jamais imaginé *la Chasse de Diane*. Son pinceau eût vainement cherché les faunes et les nymphes qui nous ravissent et nous étonnent. Pour inventer avec une telle liberté, il est indispensable de travailler sur son propre fonds. Jamais les conseils les plus éclairés, les renseignements les plus précis, recueillis dans la conversation des érudits les plus consommés, ne pourront remplacer l'étude directe et

personnelle de l'antiquité. Le réfectoire de Saint-Paul offre l'union constante de la vérité la plus savante avec la beauté la plus exquise, et cette union ne se rencontre que dans les œuvres spontanées, c'est-à-dire conçues par un esprit armé de toutes pièces.

De toutes les peintures murales d'Antonio Allegri, la coupole de San-Giovanni est peut-être celle qui permet de juger, le mieux, l'étendue et la souplesse de son talent. Le sujet principal, *l'Ascension du Christ*, remplit tout le champ de la coupole. Sur les pendentifs sont représentés les quatre évangélistes et les quatre saints protecteurs de l'église. Dans la tribune se trouvait figuré *le Couronnement de la Vierge;* mais cette partie de l'église ayant été abattue pour l'agrandissement du chœur, la Vierge et le Christ furent heureusement sauvés, et sont aujourd'hui placés dans la bibliothèque de Parme. La décoration de la tribune nouvelle fut confiée au pinceau d'Aretusi. Je ne m'arrêterai pas à louer l'expression fervente des apôtres, suivant d'un regard ébloui le Christ qui remonte au ciel. Je n'appellerai pas l'attention sur les myriades d'anges qui encadrent cette dernière scène. Ce qui me frappe, ce qui me paraît un éternel sujet d'admiration et d'étude, c'est le style des évangélistes et des saints protecteurs, c'est là que le génie d'Antonio se révèle dans toute sa puissance, dans toute sa maturité. Ces huit figures sont, à mes yeux, la partie capitale de la composition. Si le temps nous les eût enviées, nous

n'aurions des facultés d'Antonio qu'une notion très-incomplète. Si *l'Ascension* était ruinée, cette perte, si regrettable qu'elle fût, ne laisserait pas dans l'histoire de la peinture une lacune aussi affligeante. L'attitude des apôtres exprime, admirablement, le caractère du prodige dont ils sont témoins. Les Chérubins et les Séraphins sont à bon droit réputés comme l'expression la plus vraie de l'allégresse ; mais le Christ, c'est-à-dire le personnage principal, n'a peut-être pas toute la grandeur, toute la sérénité dont l'imagination et la foi se plaisent à le revêtir. Il semble qu'en peignant cette figure, Antonio n'ait eu d'autre préoccupation que la perspective verticale. Tous les hommes du métier reconnaissent, d'une voix unanime, qu'il a résolu victorieusement ce problème difficile. C'est là sans doute un glorieux éloge. Cependant la difficulté vaincue ne saurait être acceptée comme le but suprême de la peinture. Aussi *l'Ascension du Christ* de San-Giovanni me paraît-elle plus digne d'étonnement que d'admiration.

A ne considérer que la question de géométrie descriptive, c'est une merveille ; si l'on oublie la science pour ne songer qu'à la beauté, la surprise fait place au désappointement. On regrette de ne pas trouver, dans le Fils de Marie, le caractère surnaturel qui lui appartient : ce n'est plus qu'un homme ordinaire vu de bas en haut. Les apôtres et les saints protecteurs défient l'examen le plus attentif. Plus on les étudie, plus on est forcé de les admirer. Toutes les parties de ces étonnantes figures

sont traitées avec le même soin, rendues avec la même vérité. Les têtes se recommandent par une physionomie originale, les pieds et les mains sont modelés avec une fermeté magistrale; quant aux draperies, elles sont bien conçues et n'ont rien de capricieux; elles plaisent aux yeux par le choix et la vérité des plis, et contentent l'intelligence en expliquant la forme du corps, c'est-à-dire qu'elles réalisent la perfection idéale dans cette partie de l'art. Quiconque n'a pas vu, n'a pas contemplé à loisir les Évangélistes de San-Giovanni, ne peut se flatter de connaître le génie d'Antonio Allegri. Il y a dans ces figures une énergie, une simplicité qu'on chercherait en vain dans ses autres compositions. S'il fallait trouver dans l'histoire de la peinture un terme de comparaison, nous serions forcé de nommer les Prophètes de la Sixtine. Les Prophètes, en effet, sont les seules créations du pinceau moderne qui réunissent, au même degré que les Évangélistes de San-Giovanni, la puissance et la simplicité ; c'est d'ailleurs la seule parenté qui les rapproche; car lors même que nous ne saurions pas qu'Antonio n'a jamais vu la Sixtine, nous serions obligé de confesser que le style des Évangélistes n'a rien de commun avec le style des Prophètes. S'il arrive au Corrège d'éveiller en nous le souvenir de Michel-Ange, il ne lui arrive jamais de se confondre avec lui et de perdre son originalité.

La coupole, les pendentifs et la tribune de San-Giovanni furent peints de 1520 à 1526. Ainsi Antonio

avait vingt-six ans lorsqu'il commençait cet immense travail, et il le terminait à l'âge de trente-deux ans. Un fait singulier, qui n'est pas à négliger puisqu'il sert à caractériser l'esprit du temps, c'est qu'Antonio dut au réfectoire de Saint-Paul la protection des moines du mont Cassin, et obtint par leur entremise la décoration de San-Giovanni. Le génie de la renaissance avait envahi jusqu'aux moines du mont Cassin ; *la Chasse de Diane* flattait leurs goûts érudits, et la coupole d'une église chrétienne récompensait le talent païen d'Antonio.

Quant à l'exécution matérielle des travaux dont je viens de parler, il convient de l'étudier non pas dans la coupole même, à moins qu'on ne prenne la peine de monter dans les combles de l'église, mais dans la bibliothèque de Parme. Le Christ et la Vierge de la tribune de San-Giovanni suffisent, amplement, pour nous édifier sur les procédés techniques de l'auteur. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus simple et de plus sûr. Il y a, dans le maniement du pinceau, une régularité que les ignorants pourraient appeler froideur. Pour tous ceux qui ont regardé attentivement *le Couronnement de la Vierge* détaché de la tribune de San-Giovanni, il demeure évident qu'Antonio transcrivait ses cartons comme un praticien met au point le modèle, et n'avait plus d'autre souci, en face de la muraille, que le mélange et la fusion des couleurs. Il n'y a pas un coup de pinceau qui révèle la moindre hésitation. On

comprend toute la justesse du mot attribué à Michel-Ange : « La fresque est la seule peinture qui offre à l'homme une tâche digne de ses forces. »

La coupole de la cathédrale de Parme, décorée par Antonio Allegri de 1526 à 1530, n'offre pas un intérêt moins puissant que la coupole de San-Giovanni, mais peut-être ne réunit-elle pas au même degré l'élégance, le savoir, l'élévation et la pureté. C'est parmi les historiens de la peinture une opinion accréditée, que ce dernier travail est supérieur au premier. Cependant je crois qu'il est permis de ne pas se rallier à cette opinion, et qu'on peut, sans tomber dans le paradoxe, maintenir les droits de San-Giovanni. Ce n'est pas que je prétende signaler un affaiblissement dans le talent de l'auteur entre les années 1526 et 1530, une telle prétention ne saurait se justifier; mais je ne trouve pas, dans la coupole de la cathédrale, une seule figure qui me semble comparable aux Évangélistes et aux Docteurs de San-Giovanni : c'est à ces termes que se réduit ma pensée. J'admire, comme tous les hommes de bonne foi, l'abondance et la variété qui éclatent dans la coupole de la cathédrale, je reconnais avec tous les esprits éclairés qu'un génie de premier ordre a pu seul enfanter une telle composition; mais quelle que soit la vivacité de mon admiration, je suis bien obligé de confesser qu'Antonio n'a pas conçu *l'Assomption de la Vierge*, aussi simplement que *l'Ascension du Christ*. Le regard le plus attentif ne suit pas sans effort l'ordon-

nance de ce poème. A parler franchement, il semble même que l'auteur n'ait pas songé à l'ordonnance. Pour ma part, je ne crois pas qu'il l'ait négligée ; toutefois, il faut reconnaître qu'il n'a pas mis, dans l'expression de sa pensée, la clarté qui ajoute tant de prix aux plus beaux ouvrages. Les anges, les docteurs et les martyrs qui reçoivent la Vierge dans le ciel offrent aux peintres d'innombrables sujets d'étude. Envisagée au point de vue technique, la coupole de la cathédrale ne saurait être louée trop vivement. L'auteur a multiplié les problèmes les plus ardus pour se donner le plaisir de les résoudre ; il ne recule devant aucune difficulté. Je reconnais, avec tous les hommes du métier, que son audace lui porte bonheur ; il se joue des obstacles et paraît à peine en avoir conscience, tant il demeure puissant et varié ; mais ces figures si facilement inventées n'offrent pas toujours des lignes heureuses. Il y a d'ailleurs, dans les raccourcis, une ostentation qui frappe tous les yeux. Je laisse aux érudits en cette matière le soin de décider, si le Corrège a surpassé Melozio dans la perspective verticale : je me contente de déclarer que la science et l'art ne sont pas pour moi une seule et même chose. En peinture comme en statuaire, la science est un moyen de toucher le but, et non le but même. Or, dans la coupole de la cathédrale, le Corrège me paraît avoir confondu plus d'une fois le but et le moyen. Cependant, malgré ces réserves, je comprends sans peine l'admiration et la sympathie qui

s'attachent à *l'Assomption* de Parme ; car si l'on consent à ne pas se préoccuper de l'ordonnance, on se laisse facilement séduire par la beauté des visages, par la grâce des attitudes, par le choix et l'harmonie des tons. Si je préfère les pendentifs de *l'Ascension* à la coupole de la cathédrale, je comprends très-bien qu'on préfère *l'Assomption* à *l'Ascension*. L'invention que l'auteur a prodiguée dans le premier de ces deux poèmes explique cette prédilection.

Ces deux coupoles, qui ont soulevé tant de questions dans le domaine purement poétique, ont suscité aussi de très-vives discussions dans l'ordre technique. Le parti adopté par Antonio à l'égard de l'architecture, en agrandissant le champ de la peinture, réduit l'architecture à néant. Antonio, au lieu de respecter la surface solide offerte à son pinceau, prend plaisir à la trouer. Il dispose dès lors d'un espace illimité, et c'est à la faveur de cet agrandissement qu'il multiplie les raccourcis. Son exemple a trouvé de nombreux imitateurs, qui ont pris le soin d'en démontrer tous les dangers. Pour tous ceux qui ont pris la peine de méditer sur ce problème délicat, il est aujourd'hui hors de doute qu'il vaut mieux, en pareille occasion, respecter les divisions de l'architecture et ne pas trouer la surface offerte au pinceau. Toutefois il ne serait pas juste d'imputer, au génie d'Antonio, toutes les extravagances commises en son nom. Les périls de son exemple ne sauraient lui être comptés comme une faute personnelle.

Ce qui demeure établi, c'est qu'il a fait de la perspective verticale un emploi plus hardi que ses devanciers, et que dans son ardeur pour cette nouveauté savante, il n'a pas su s'arrêter à temps. Il a trop souvent procédé, comme un homme égaré par le désir de montrer son habileté. Pour le juger en toute équité, il faut oublier les fruits de son enseignement, et considérer son œuvre en elle-même. Or les deux coupoles de Parme occupent dans l'histoire de l'art une place considérable, et méritent une attention aussi assidue, aussi profonde que les grands travaux de Rome et de Florence. Si elles ne satisfont pas à toutes les conditions exigées par le goût et indiquées par l'étude de l'antiquité, elles excitent vivement l'imagination et révèlent une singulière puissance. Pour se tromper comme s'est trompé Antonio, il faut posséder des facultés de premier ordre, et les erreurs d'un tel génie ne doivent être signalées qu'avec respect. D'ailleurs, quelques reproches qu'on puisse lui adresser, les Évangélistes et les Docteurs de San-Giovanni rachètent amplement toutes ses fautes. C'est ce que ne doivent jamais oublier les esprits les plus sévères.

Après avoir parlé des peintures murales du Corrège, il nous reste à examiner les tableaux de galerie qui jouissent en Europe d'une légitime et universelle renommée. J'essayerai d'abord de caractériser les tableaux qui se trouvent à Parme. Les plus célèbres sont *le Saint Jérôme* et *la Vierge à l'écuelle*. Le premier de

ces tableaux a séjourné pendant quelques années en France. Il est d'ailleurs connu par la gravure de Strange, qui, sans être d'une fidélité irréprochable, en reproduit cependant les principaux mérites. Or, ces deux tableaux se recommandent surtout par la naïveté. *La Sainte Famille* connue sous le nom de *Saint Jérôme* est une composition dont la grâce n'a jamais été dépassée. On ne saurait imaginer une scène plus simplement conçue et rendue avec moins d'artifice. Et quand je parle ainsi, il est bien clair que j'entends parler de l'artifice apparent ; car pour atteindre à cette simplicité, il ne s'agit pas de posséder la naïveté des temps primitifs : il s'agit de concilier les progrès de la science avec la simplicité de l'expression. *Le Saint Jérôme* et *la Vierge à l'écuelle* réalisent, admirablement, le programme que je viens d'indiquer. Dans ces deux compositions, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de la science déployée par l'auteur dans la forme des corps, ou de la vérité des physionomies. L'ange qui présente au Christ les écrits de saint Jérôme est dessiné avec un rare bonheur. Le visage du Christ, tout à la fois souriant et sérieux, justifie, dans une certaine mesure, tout ce qu'il y a d'étrange dans cette présentation. Il est assez difficile, en effet, de concevoir saint Jérôme offrant ses écrits au Christ ; mais il serait puéril de chicaner l'auteur sur cet anachronisme ; car il pourrait invoquer l'exemple de ses plus célèbres contemporains.

Ce qu'il faut surtout admirer dans *le Saint Jérôme*, ce qui assigne à ce tableau un rang à part, dans les œuvres du Corrège et dans l'histoire de la peinture, c'est la beauté du personnage principal, je veux dire de celui qui donne son nom au tableau. L'illustre docteur de l'Église à qui nous devons la traduction latine des saintes Écritures nous offre dans le tableau du Corrège, je ne dirai pas seulement l'alliance de la vieillesse et de la majesté, ce que d'autres maîtres ont plus d'une fois réalisé, mais l'alliance de la vieillesse et de l'élégance. Cette *Sainte Famille* doit compter parmi les œuvres les plus savantes, les plus vraies et les plus naïves de la peinture, et une composition de cet ordre suffit pour classer l'homme qui l'a signée de son nom. Aussi tous les compatriotes du Corrège s'empressent-ils de la montrer aux étrangers, comme un titre de gloire nationale. La poitrine et les membres de saint Jérôme sont rendus avec une vérité au-dessus de tout éloge. L'affaissement des chairs est exprimé franchement, mais sans pauvreté. C'est la nature acceptée sans hésitation, librement interprétée. Ce que je dis de ce tableau, je ne pourrais que le répéter à propos de *la Vierge à l'écuelle*. Ici peut-être la naïveté est-elle poussée plus loin ; l'expression du Christ est peut-être plus enfantine, le regard de la Vierge a peut-être plus de tendresse. Cependant je ne place pas *la Vierge à l'écuelle* au-dessus du *Saint Jérôme*, et je pense que les hommes du métier partagent mon avis. Ce qu'il y a de

certain, c'est que *le Saint Jérôme* et *la Vierge à l'écuelle* suffisent pour ranger l'auteur parmi les maîtres les plus éminents de son art.

J'arrive à *la Nuit*, c'est-à-dire à la Nativité, que tous les voyageurs s'empressent d'aller voir dans la galerie de Dresde, et qui mérite en effet l'admiration dont elle est entourée. Il est juste pourtant, il est nécessaire de contrôler cette admiration, et d'affirmer que, légitime dans sa source, elle se produit sous une forme exagérée. Sans doute *la Nuit* est un admirable ouvrage, sans doute il y a dans cette composition une prodigieuse dépense de savoir et d'habileté ; mais il ne faut pas se méprendre sur la valeur et la portée des moyens employés par l'auteur. Ce qui éblouit la foule n'est pas toujours ce qui contente les esprits éclairés. Or l'artifice employé par Antonio Allegri ne se rattache pas directement aux lois suprêmes de l'art. En quoi consiste en effet la magie de ce tableau, vanté par les touristes comme le dernier mot de la peinture ? Dans la lumière qui émane de la tête du Christ, au lieu de l'éclairer. Lanzi, qui accepte sans la discuter la célébrité européenne de ce tableau, propose de l'appeler *le Commencement du jour*. Le nom n'y fait rien : il s'agit de savoir si l'artifice employé par Antonio satisfait, ou non, aux plus hautes conditions de la peinture, si c'est là une manière sérieuse d'envisager le sujet, ou tout simplement une ruse destinée à séduire les ignorants. Or, pour peu qu'on prenne la peine de ré-

fléchir, on ne tarde pas à se convaincre de la puérilité de cet artifice. On voit à la chartreuse de San-Martino, à deux lieues de Naples, un tableau de Guido Reni qui représente le même sujet, et qui reproduit le même artifice. Je ne veux établir aucune comparaison entre Guido Reni et Antonio Allegri ; je me contente de remarquer qu'un maître secondaire a pu, à l'aide de cet artifice, obtenir une admiration que le goût ne ratifie pas.

Il y a, dans la galerie de Dresde, plusieurs tableaux qui ne jouissent pas de la même renommée que *la Nuit*, et qui cependant méritent une attention plus sérieuse. Je ne veux pas parler de *la Madeleine pénitente*, qui réunit au plus haut point l'élégance et la tristesse : cette admirable figure, si justement populaire, soulèverait plus d'une objection, car elle est plus voluptueuse que pénitente; elle appelle le désir plutôt qu'elle n'exprime le repentir. Comment trouver pourtant le courage de la blâmer ? Son adorable beauté désarme les esprits les plus sévères. Il y a, dans ces paupières abaissées, tant d'humilité, dans son corps tant de souplesse, dans ses membres tant d'élégance, dans le vêtement qui l'enveloppe tant de grâce et d'harmonie, qu'il est bien difficile de la condamner. Les deux compositions dont je veux parler sont *la Vierge au saint Antoine* et *la Vierge au saint George*. La première de ces deux compositions remonte à l'année 1512. Antonio Allegri n'avait donc que dix-huit ans, lorsqu'il la

conçut et l'exécuta. Or, de l'avis unanime de tous les hommes compétents, ce tableau est le plus pur, le plus élégant, le plus sévère qu'il ait jamais signé de son nom, et pourtant il ne jouit pas de la même célébrité que *la Nuit*. Il y a dans *la Vierge au saint Antoine* une précision de contours, une majesté d'attitude que l'auteur n'a jamais surpassées, je pourrais dire qu'il n'a jamais retrouvées. Je reconnais volontiers toute l'excellence de ce morceau ; cependant je ne voudrais pas placer toutes les œuvres postérieures d'Antonio, au-dessous de cet admirable poème. S'il n'a pas retrouvé, je n'hésite pas à le déclarer, la pureté qui nous ravit dans *la Vierge au saint Antoine*, il a montré des qualités que ce tableau ne révélait pas, une tendresse que Raphaël n'avait pas connue, que Léonard avait indiquée sans la manifester pleinement. C'en est assez pour ne pas voir, dans les œuvres postérieures à 1512, un signe de décadence. C'est, en pareille occasion surtout, qu'il faut se défier de l'opinion des puristes. Trop souvent, en effet, les hommes d'un goût éclairé se laissent entraîner à proscrire des œuvres d'une incontestable valeur, au nom d'un type absolu dont ils ne veulent pas s'écarter. C'est ce qui est arrivé pour *la Vierge au saint Antoine*, dont le mérite défie d'ailleurs toute discussion.

On a dit, et je transcris exactement une opinion accréditée, que le Corrège eût été plus grand, qu'il occuperait dans l'histoire de son art un rang plus élevé,

s'il fût demeuré fidèle au style de ce tableau. Pour ma part, je n'en crois rien. Tout en reconnaissant, tout en proclamant l'élégance et la pureté de cette composition, je suis forcé d'avouer qu'elle tient à la fois de Mantegna et de Léonard, c'est-à-dire qu'elle n'appartient pas en propre à Antonio. Or, pour signifier quelque chose dans l'histoire, il faut avant tout être soi-même, vivre d'une vie individuelle, se manifester sous une forme nouvelle, et ces conditions ne se trouvent pas réalisées dans *la Vierge au saint Antoine*. Quant à *la Vierge au saint George*, il faut en parler en d'autres termes. C'est une œuvre savante, une œuvre pure, une œuvre originale. Si le souvenir de Mantegna et de Léonard s'y fait encore sentir, il y règne, cependant, une indépendance de manière qui frappe tous les yeux. A ce tableau se rattache une touchante légende dont je n'entends pas garantir l'authenticité, mais que j'ai plaisir à rappeler, parce qu'elle s'accorde merveilleusement avec le caractère de la composition. On assure qu'une jeune femme, se promenant un jour dans un jardin avec Antonio, lui offrit une rose en lui disant : « Vous avez beau faire ; malgré tout votre talent, vous ne concevrez jamais une composition aussi fraîche que cette fleur. » Antonio se piqua au jeu, et composa *la Vierge au saint George*. Si l'on veut tenir compte de la légende en examinant ce tableau, on y trouve la tige, le calice et la corolle. La Vierge, placée dans la partie supérieure du tableau, a tant de grâce et de fraîcheur,

tant de tendresse et de sérénité, qu'Antonio nous paraît avoir gagné la gageure.

A Paris, nous possédons plusieurs compositions du Corrège, parmi lesquelles il me suffira de citer *le Mariage de sainte Catherine* et *l'Antiope*. *Le Mariage de sainte Catherine,* excellent sous le rapport de l'expression, laisse quelque chose à désirer dans le modelé ; les contours n'ont pas toute la précision qu'on pourrait souhaiter. C'est pourtant un tableau de premier ordre, qui ferait l'ornement du plus riche musée.

L'Antiope est, et sera toujours pour les hommes studieux, un sujet d'émulation et de surprise. Il est impossible, en effet, d'imaginer une peinture plus franche, plus hardie. Tous ceux qui connaissent les difficultés que présente une figure modelée en pleine lumière s'extasient à l'envi devant cette nymphe, dont les contours splendides et voluptueux sont accusés sans le secours des ombres portées. C'est une merveille que la parole doit renoncer à célébrer. Dans la solution de ce problème difficile, la peinture n'est jamais allée plus loin. Les membres et le torse de *l'Antiope* sont rendus avec une vérité qui n'a jamais été dépassée, et l'étonnement redouble quand on prend la peine d'examiner les procédés employés par l'auteur. Il nous a montré la forme d'Antiope, sans recourir à aucun des artifices familiers à ses devanciers ; il a modelé comme aurait pu le faire un statuaire, sans rappeler aucune des lignes de la sculpture antique.

Quel rang faut-il donc assigner à cet homme prodigieux? Quelle est sa place dans l'histoire de l'art? Je ne m'arrêterai pas à la pensée émise par quelques historiens italiens; je ne dirai pas, après eux, qu'il a *clarifié* la manière de Léonard, quoique *l'Antiope* puisse leur donner raison, puisque Léonard condensait l'ombre pour augmenter le relief. Je vais tâcher de trouver pour ma pensée une forme plus simple et plus facile à saisir. Léonard, Michel-Ange et Raphaël avaient exprimé la forme, la grâce et l'harmonie; il semblait qu'il ne restât plus rien à faire, et qu'ils eussent épuisé le champ de la peinture. Antonio, cependant, trouva quelques épis à glaner, dans le champ visité par ces puissants moissonneurs. Pour la forme, il ne peut lutter ni avec Léonard, ni avec Michel-Ange; pour la grâce, il peut soutenir la comparaison même avec Raphaël. S'il ne possède pas au même degré que lui l'harmonie linéaire, il se place près de lui par la suavité des contours, par la tendresse de l'expression; quelquefois même il lui arrive de le dépasser dans le domaine de la grâce : il me suffira de citer *la Madeleine pénitente*. Cette gloire suffit à son nom. Antonio Allegri compte parmi les sept princes de la peinture.

1854.

IV

PÉRIN.

LA CHAPELLE DE L'EUCHARISTIE

A NOTRE-DAME DE LORETTE.

Je ne voudrais proposer à personne l'exemple de M. Périn, car cet exemple est trop difficile à suivre, et le courage manquerait aux plus hardis pour s'engager dans la voie qu'il a choisie. Il y a vingt ans que M. Périn est chargé de décorer, à Notre-Dame de Lorette, la chapelle de l'Eucharistie, et depuis vingt ans il n'a pas perdu un seul jour. Il a voulu accomplir la tâche qui lui était échue, avec un dévouement sans limites. Tous les artistes, tous les amis de l'art doivent le remercier de sa persévérance, mais je n'oserais inviter personne à marcher sur ses traces; car pour suivre un tel conseil il faut ne pas attendre le prix de son travail, et bien peu d'artistes se trouvent placés dans une telle condition.

M. Périn s'est enfermé dans son œuvre, avec la ferme résolution de donner dans cette œuvre unique la mesure complète de ses facultés, et je dois dire que cette résolution lui a porté bonheur. Il a fait sa chapelle comme les poètes d'autrefois faisaient leur livre, et ne s'est pas inquiété des succès bruyants dont le monde s'occupe un jour, pour n'y plus songer le lendemain : or, pour s'isoler ainsi, il faut un singulier respect pour la tâche acceptée, une estime profonde pour les juges à qui l'on veut offrir son œuvre, et, en même temps, une sincère défiance de soi-même. C'est par ces trois motifs que j'explique la persévérance de M. Périn.

Le dirai-je cependant ? je crois que M. Périn a dépassé le but, en prodiguant toutes ses forces pour l'atteindre plus sûrement. Il n'a rien négligé pour réunir tous les éléments d'information dont il avait besoin, mais je crois qu'il ne s'est pas arrêté à temps. Au lieu de s'en tenir au texte des Evangiles, qui, du XIIIe au XVIe siècle, a fourni aux peintres les plus éminents de l'Italie tant de compositions émouvantes, il a pensé qu'après avoir épuisé cette source primitive, il devait s'adresser à une source plus récente, interroger les Pères de l'Église. A mon avis, c'est une méprise. Si M. Périn, au lieu de manier le pinceau, eût entrepris de nous expliquer la formation du dogme catholique, j'approuverais sa méthode comme excellente ; car il y a certainement dans le Catéchisme de Meaux, signé du nom de Bossuet, bien des idées qui ne se trouvent pas

dans les Evangiles; mais puisqu'il ne voulait aborder ni l'histoire ni la philosophie, puisqu'il ne se proposait pas de scruter le développement du dogme catholique, et de comparer les croyances décrétées par le concile de Trente aux traditions du Nouveau Testament, il eût agi plus sagement, en prenant pour thème unique de ses compositions les évangélistes. Sa tâche ainsi comprise eût été singulièrement simplifiée; saint Matthieu, saint Marc et saint Luc rapportent l'institution de l'eucharistie, d'une manière uniforme; il est vrai que saint Jean n'en dit pas un mot, et de la part du disciple bien-aimé, ce silence est au moins étrange; mais comme le récit de saint Jean s'accorde sur les autres points avec le récit des autres évangélistes, son silence sur l'institution de l'eucharistie ne suffit pas à dérouter la foi chrétienne. Ce que je tiens à établir, ce qui demeure évident pour tous les esprits habitués à comparer la tâche du philosophe et de l'historien avec la tâche de l'artiste, c'est que le texte des Evangiles convient beaucoup mieux à la peinture que les commentaires les plus éloquents des Pères de l'Église. Utiles à consulter dès qu'il s'agit d'étudier le développement historique des croyances, les Pères de l'Église ne sauraient lutter d'autorité avec le texte des Evangiles, et cette vérité, si évidente pour les philosophes, n'est pas moins évidente pour les peintres et les statuaires. La tradition des évangélistes nous offre des scènes très-simples, et qui se prêtent naturellement au travail du pinceau et

de l'ébauchoir, tandis que les commentaires prodigués par les Pères des Églises grecque et latine, souvent très-remarquables comme preuve de finesse et de subtilité, n'ajoutent rien à l'évidence de la tradition, et souvent même réussissent à en troubler le sens à force de vouloir l'expliquer. C'est pour avoir méconnu cette différence, si facile pourtant à signaler, que M. Périn n'a pas obtenu, tout d'abord, les sympathies et les applaudissements qu'il mérite. Les qualités les plus solides de son talent sont, trop souvent, masquées par un raffinement de pensée que les Pères de l'Église peuvent expliquer, mais que l'Evangile n'accepte pas.

Cependant je ne voudrais pas insister trop longtemps sur cette méprise, car je ne crains pas qu'elle devienne contagieuse. Si M. Périn a dépassé le but par excès de persévérance, la plupart de ses confrères demeurent en deçà du but par excès d'indolence. Il suffit donc d'indiquer la faute, sans essayer d'en démontrer toutes les conséquences. Toute tradition prise à son origine offre un caractère poétique, et se prête volontiers à toutes les tentatives de l'imagination, peinture, statuaire ou poésie. Expliquée, commentée par les docteurs, philosophes, théologiens, elle se dérobe bientôt à tous les efforts de la fantaisie ; à mesure qu'elle devient plus intelligible et plus précise, elle perd une partie de sa splendeur et de sa majesté. On dirait que la discussion, après l'avoir ébranlée, la réduit en poussière ; et, en effet, tous ceux qui ont étudié l'histoire des

religions sont en mesure d'affirmer que les croyances ont, plus d'une fois, succombé sous la défense même des docteurs, qui prétendaient étayer leurs croyances par l'argumentation, et fournissaient trop souvent à leurs adversaires des armes terribles. Au lieu d'affermir le dogme qu'ils défendaient, ils en montraient, sans le savoir, les parties lézardées, et leur apologie aggravait le danger. M. Périn a donc eu tort d'attribuer aux Pères de l'Église une trop grande autorité; toutefois, malgré ces réserves, son travail mérite une étude attentive.

Le sujet de cette chapelle, l'institution de l'eucharistie, devrait être placé au-dessus de l'autel; mais l'architecte en a décidé autrement. Que mettra-t-on au-dessus de l'autel? Je l'ignore. Ce que je sais, c'est qu'il n'a pas dépendu de M. Périn de peindre *la Cène* dans un endroit mieux éclairé que l'espace demi-circulaire qui domine la porte de la sacristie. Il ne faut donc pas imputer au peintre la faute qui ne lui appartient pas. M. Lebas, lorsqu'il achevait son église, croyait avoir très-heureusement imité Sainte-Marie Majeure; il doit comprendre maintenant qu'il s'est trompé. Si Sainte-Marie Majeure n'est pas un chef-d'œuvre, ce qui me paraît facile à démontrer, du moins la lumière n'y est pas distribuée d'une main avare ; il ne manque aux peintures qui la décorent qu'un solide mérite pour être admirées. Dans Notre-Dame de Lorette, la lumière est mesurée avec tant de parcimonie, que le regard le plus attentif

découvre, à grand'peine, ce que le peintre a voulu exprimer. Les deux coupoles placées à droite et à gauche de la porte principale, plus généreusement traitées que les coupoles du fond, laissent pourtant beaucoup à désirer sous le rapport de la lumière. Quant aux coupoles échues à MM. Orsel et Périn, il est impossible d'imaginer une disposition plus hostile à la peinture. La nature des lieux ne pouvant être changée, à moins qu'il ne plaise au conseil municipal d'obliger l'architecte à réparer sa faute, en ouvrant à la lumière un nouvel accès, force nous est d'étudier la chapelle de M. Périn, comme si nos yeux pouvaient sans effort en embrasser toutes les parties.

Je reviens donc à *la Cène*. Il y a, dans cette composition, une gravité qui rappelle les meilleurs temps de la peinture. L'auteur a compris toutes les difficultés de sa tâche et les a franchement abordées. Ce que j'aime surtout dans cet ouvrage, c'est que, tout en respectant la tradition, il est empreint cependant d'une véritable originalité. Aussi religieux dans l'expression que Giotto et Fra Angelico, M. Périn ne s'est pas permis de copier les têtes inventées par ces deux maîtres éminents : il a senti la nécessité de créer des types nouveaux, et non-seulement il a donné pleine carrière à son imagination, non-seulement il a conçu en pleine liberté tous les convives assis à la table du Christ, mais il n'a pas oublié un seul instant qu'il devait, tout en restant fidèle au sentiment chrétien, tenir compte de

toutes les conquêtes, de tous les progrès de son art. Il n'y a pas dans *la Cène* une seule figure qui mérite le reproche d'archaïsme, et c'est, à mon avis, un mérite digne des plus grands éloges. Le Christ, debout au milieu de ses disciples, prononce les paroles rapportées par l'Évangile : « Buvez, ceci est mon sang, mangez, ceci est ma chair. » Ce thème difficile, déjà traité par tant de mains habiles, M. Périn a su le développer dans un style sévère et sans copier personne. Il ne s'est pas contenté d'éviter, avec un soin respectueux, tout ce qui aurait pu reporter la pensée du spectateur vers le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces. Il n'a pas montré moins de discrétion envers Rome et Florence, de telle sorte que *la Cène* de Notre-Dame de Lorette lui appartient tout entière. L'expression de chaque physionomie est tellement arrêtée, qu'elle doit être née d'une pensée profonde. Il est probable que M. Périn, avant de choisir ses modèles, s'est donné la peine de les prévoir et de les concevoir ; puis, une fois en possession de ces types gravés au fond de sa conscience, il s'est mis en quête, et n'a pas tardé à rencontrer l'image vivante de sa pensée. Grâce au travail préliminaire dont je viens de parler, il lui a suffi, pour exprimer fidèlement sa volonté, de modifier ou d'interpréter les modèles qu'il avait sous les yeux. Si cette méthode n'est pas la plus rapide, c'est du moins la plus sûre, et je sais bon gré à M. Périn de l'avoir choisie. Il aurait pu, comme tant d'autres, copier de vieilles gravures ou reproduire lit-

téralement les modèles que la nature lui offrait : les peintres archaïstes, qui prétendent posséder seuls le secret de l'expression religieuse, l'auraient applaudi à outrance, ou bien les *réalistes* l'auraient vanté comme un homme vraiment sage, désabusé de toutes les traditions, et revenu au véritable but de l'art tel qu'ils le comprennent, à l'imitation. M. Périn connaissait de longue main ce double écueil, et, pour passer entre l'archaïsme servile et le réalisme vulgaire, il n'a eu qu'à demeurer lui-même. Nourri des leçons de l'école italienne, il l'embrasse et la conçoit tout entière, depuis ses premiers bégaiements jusqu'à sa corruption, depuis Florence jusqu'à Bologne. Il ne croit pas, Dieu merci, que Raphaël soit un païen ; aussi, tout en s'efforçant d'atteindre à l'expression fervente des fresques de Saint-Marc, il n'oublie jamais que les fresques du Vatican doivent être consultées à toute heure, comme l'idéal de la beauté. Ce que je dis n'est point une conjecture capricieuse qui doive s'écrouler, sous les premiers arguments d'une discussion sérieuse. Il suffit, pour vérifier ce que j'affirme, d'étudier une à une toutes les têtes de *la Cène*. Ferveur d'expression, beauté des contours, harmonie des lignes, tout révèle, chez M. Périn, l'intelligence complète de son art et la connaissance approfondie de tous les monuments que le passé nous a légués. Il est fâcheux que M. Lebas n'ait pas éclairé plus généreusement la porte de la sacristie.

Les sujets traités dans la coupole, dans les penden-

tifs et dans les pieds-droits sont destinés à développer la pensée de *l'Eucharistie*. Chacune de ces trois séries mérite un examen spécial. Le soin scrupuleux avec lequel sont rendues toutes les parties de ces diverses compositions tantôt profondes, tantôt ingénieuses, commande le respect à ceux mêmes qui ne partagent pas les idées de l'auteur. Commençons par la coupole. M. Périn a choisi pour thème cinq lignes d'une prose chantée par l'Église le jour de la Fête du saint sacrement, prose écrite par saint Thomas d'Aquin. On sait que ces hymnes, qui n'ont rien à démêler avec les lois de la versification, sont écrites en latin rimé. « La chair du Christ est l'aliment, son sang est le breuvage. Les bons et les méchants reçoivent le Christ avec un sort différent, de vie ou de mort. Le Christ est la mort pour les méchants, la vie pour les bons. » Dans l'arc placé au-dessus de l'autel, le Christ sort du tombeau. Vainqueur de la mort, il donne la vie et le ciel à qui suivra ses traces. Les anges descendent, présentant l'eucharistie sous les deux espèces. Il est impossible de méconnaître la majesté de cette composition. La figure du Sauveur, tout en rappelant le type du maître au milieu de ses disciples que nous avons admiré dans *la Cène*, a cependant quelque chose de plus solennel. En se dégageant des étreintes de la mort, il a pris une austérité qu'il n'avait pas dans le dernier banquet avec les apôtres. Les anges qui descendent du ciel expriment très-bien la ferveur et l'hu-

milité. Dans l'arc opposé au précédent, nous voyons le Christ sur son trône déchirant les sceaux du livre de vie. Messagers de sa colère contre les pécheurs, deux anges descendent avec la trompette et le feu de l'encensoir. Ici M. Périn emprunte, à l'Apocalypse, l'interprétation de la pensée tracée par saint Thomas d'Aquin. Ce troisième Christ n'est, assurément, ni moins beau ni moins imposant que les deux premiers. C'est le même type renouvelé, agrandi. Le Christ de *la Cène* exprime la mansuétude ; *le Christ sortant du tombeau* exprime tout à la fois l'enseignement et la promesse ; *le Christ jugeant les méchants* a quelque chose de terrible. Pour moi, je ne me lasse pas d'admirer cette prodigieuse variété. Pourquoi les deux anges ne sont-ils pas traités plus hardiment? C'est à coup sûr grand dommage. J'ai peine à comprendre que M. Périn, qui semble posséder tous les secrets de son art, ait reculé devant les difficultés du raccourci. Les deux anges n'offrent au spectateur que deux figures incomplètes ; les membres inférieurs sont cachés derrière le Christ. C'est, à mon avis, une faute grave. Le raccourci pouvait, seul, laisser aux anges le caractère surnaturel qui leur appartient. Tels que les a représentés M. Périn, ils forment aux pieds du Christ une sorte de croissant qui est loin de contenter le regard. Toutefois cette faute que je signale, à cause du respect même que m'inspire l'auteur, passera sans doute à peu près inaperçue, grâce à l'avarice avec laquelle M. Lebas a

distribué la lumière; aussi je crois inutile d'insister plus longtemps.

Au-dessus de *la Cène,* saint Pierre debout tient et montre les clefs. Saint Jean et saint Matthieu, tenant chacun son Evangile, sont assis à ses côtés. En regard de cet arc, saint Paul debout montre la première *épître aux Corinthiens.* Près de lui, saint Marc et saint Luc tiennent leur Evangile. Dans ces deux compositions, l'auteur a voulu exprimer *les bons récompensés.* Quoique saint Pierre, saint Paul et les quatre évangélistes soient traités dans un style très-élevé, j'avouerai sans détour que je préfère aux *bons récompensés, le Christ sortant du tombeau* et *le Christ jugeant les méchants.* L'élégance et la grandeur de l'exécution ne sauraient dissimuler tout ce qu'il y a d'incomplet dans l'expression, comparée à la volonté de l'auteur. Que saint Pierre et saint Paul par leurs prédications, comme les évangélistes par leurs écrits, aient porté témoignage de l'eucharistie, c'est ce qui est acquis à l'histoire; qu'ils soient les soutiens de l'Église, personn ene songe à le contester, mais je n'aperçois pas, je ne réussis pas à deviner comment ces deux faits expriment *les bons récompensés.* Il est vrai que M. Périn ajoute dans le programme de sa chapelle : « Dieu leur prépara des trônes dans le ciel. » S'il était donné à la peinture de rendre cette dernière pensée, je me déclarerais satisfait. Malheureusement, le pinceau le plus habile ne mènera jamais à bonne fin une pareille ten-

tative. La peinture n'arrive à l'intelligence que par les yeux, et toute idée qui ne peut pas être *vue*, dans le sens matériel du mot, doit être bannie du domaine de la peinture. Je m'étonne que M. Périn, qui a montré tant de sagacité dans *le Christ sortant du tombeau* et dans *le Christ déchirant les sceaux du livre de vie*, ait pu tenter d'exprimer une pensée qui échappe à la peinture, ou plutôt, pour parler plus nettement, qu'il ait sous-entendu cette pensée et se soit fié à la pénétration du spectateur. Je ne crois pas d'une manière absolue qu'il soit interdit à la peinture de traiter un tel sujet, je me borne à croire que pour le traiter il faudrait choisir une autre méthode. Que signifie, en effet, cette double composition réduite à elle-même, c'est-à-dire à ce que nos yeux voient? Elle nous rappelle les services éclatants rendus à la foi chrétienne par les quatre évangélistes et par les deux plus illustres apôtres; mais je n'aperçois nulle part l'idée complémentaire : « Dieu leur prépara des trônes dans le ciel. » Or cette idée, que j'appelle *complémentaire*, parce qu'elle nous révélerait le sens intime de ces deux compositions, si elle trouvait une forme visible, n'est pas moins que l'idée-mère de l'œuvre. J'aperçois clairement le mérite des évangélistes et des apôtres; quant à la récompense, l'esprit peut la prévoir, mais l'œil ne la voit pas. C'est pourquoi je n'hésite pas à condamner la méthode adoptée par M. Périn, pour traduire l'idée de rémunération exprimée par saint Thomas d'Aquin.

Cette méprise s'explique par le désir immodéré de bien faire. L'auteur, après avoir sondé toute la profondeur du sujet qu'il avait accepté, a voulu rendre toutes les faces de sa pensée; il a résolu de transcrire, sur les murailles d'une chapelle, toutes les conséquences prochaines et lointaines d'une idée première, aperçues par la réflexion. Vivant loin de la foule, seul avec sa conscience, avec le souvenir de ses lectures, il a perdu de vue, pendant quelques jours, la limite qui sépare la pensée parlée de la pensée peinte. Il a cru naïvement que tout le monde associerait, comme lui, l'idée de récompense à l'idée de mérite. L'événement nous a prouvé qu'il s'était trompé. Bien des spectateurs qui rendent d'ailleurs à son talent pleine justice se demandent, de très-bonne foi, ce que signifient dans la chapelle de l'Eucharistie ces personnages groupés trois par trois, qui ne prennent part à aucune action déterminée. Il est probable que M. Périn reconnaît aujourd'hui sa méprise. Malgré la persévérance avec laquelle il a poursuivi l'achèvement de son œuvre, il doit comprendre que les esprits les plus bienveillants, et j'ajouterai les plus éclairés, ne saisissent pas toujours, sans effort, ce qu'il a voulu dire. J'attribue, sans hésiter, à l'excès de la méditation l'obscurité, ou du moins l'ambiguïté, dont je me plains. C'est pour avoir trop longtemps réfléchi, avant de se mettre en route, que l'auteur a dépassé le but. Si, au lieu d'analyser avec la patience d'un solitaire toutes les parties de son sujet, au lieu de le dé-

composer, de l'épeler ligne par ligne, il se fût contenté d'interroger la tradition chrétienne dans sa forme primitive, il n'eût pas manqué de nous offrir des compositions très-simples et très-faciles à comprendre.

Je sais que son exemple ne sera pas contagieux ; je sais que, dans le temps où nous vivons, l'abus de la méditation n'est pas à craindre. Pour éviter l'abus plus sûrement, le plus grand nombre s'interdit jusqu'à l'usage. Cependant je ne crois pas inutile de signaler le danger d'une telle méthode ; car s'il arrive à quelques esprits d'élite de marcher sur les traces de M. Périn, il faut qu'ils connaissent d'avance le sort qui les attend. S'ils ne consentent pas à s'arrêter dans leur travail d'analyse, s'ils s'acharnent à sonder leur pensée, une partie de leur énergie se trouvera dépensée en pure perte. Les intentions les plus excellentes, les idées les plus vraies se présenteront couvertes d'un voile que la foule ne prendra pas la peine de soulever. L'avertissement n'est pas à négliger.

Je passe maintenant aux pendentifs, qui nous offrent la pensée de M. Périn sous un nouvel aspect. Si la coupole, malgré les réserves que j'ai cru devoir faire, est à mes yeux une des œuvres les plus considérables de notre temps, sous le double rapport de la composition et de l'exécution, les pendentifs ne sont pas conçus moins habilement que la coupole, ni rendus dans un style moins élevé. C'est plaisir de suivre sur la pierre le développement d'une pensée mûrie à loisir, d'assister

à l'accomplissement d'une volonté précise, de voir se dérouler toutes les parties d'une œuvre où le hasard ne joue aucun rôle, où la mémoire n'est appelée qu'à titre d'auxiliaire, et ne prend jamais la place de l'imagination. C'est de nos jours une joie trop rare, pour que la critique oublie de remercier les hommes qui lui offrent cet imposant spectacle. C'est, pour la pensée, un salutaire exercice, que d'étudier dans leurs moindres détails une série de compositions où rien ne relève du caprice, où la ligne et la couleur s'unissent dans une fraternelle obéissance, pour dire clairement ce que l'auteur a voulu dire.

Ayant à couvrir quatre pendentifs, M. Périn ne pouvait se dispenser de peindre, outre la Foi, l'Espérance et la Charité, une quatrième vertu ; il a choisi la Force morale, et voici dans quel ordre sont distribuées ces compositions : l'Espérance, la Foi, la Force, la Charité. Ce parti, qui semblerait singulier, si l'artiste se fût borné à représenter les vertus par des figures symboliques, s'explique très-bien par les compositions mêmes qui expriment ces quatre vertus. Pour l'Espérance, en effet, nous avons la naissance du Christ; pour la Foi, le Christ guérissant les aveugles et les sourds; pour la Force, le Christ couronné d'épines, et, pour la Charité, le Christ au tombeau. Le Christ naît dans l'étable entre le bœuf et l'âne. La sainte Vierge et saint Joseph adorent sa divinité. Derrière le Fils de Marie, un ange tient un lis, symbole de pureté.

M. Périn n'a méconnu aucune des conditions que lui imposait un sujet si simple en apparence, mais pourtant si difficile, quand on reporte sa pensée vers les maîtres éminents qui l'ont traité. La Vierge est pleine de grâce et de chasteté; un divin sourire anime le visage de l'enfant; quant à saint Joseph, il exprime à la fois l'étonnement et l'humilité; c'est dire assez que l'auteur a très-bien rendu ce dernier personnage. M. Périn donne, au Christ guérissant les aveugles et les sourds, le nom de *Christ enseignant*. Quoique les miracles soient un moyen de persuasion dans les questions de foi religieuse, je crois qu'il eût mieux valu nous offrir le Christ au milieu des docteurs. Il me semble qu'un tel choix eût été plus conforme aux traditions évangéliques. La foule ne comprend, qu'à grand'peine, comment une guérison miraculeuse est un enseignement. Cette objection une fois soumise à l'auteur, il est juste de reconnaître qu'il a tiré de son sujet un excellent parti. Le Sauveur et les malades qu'il convertit, en les guérissant, sont d'un beau dessin et d'un grand caractère. Expression des visages, ajustement des draperies, tout est conçu, tout est rendu selon l'esprit du sujet. Le Christ couronné d'épines ne soulève aucune objection. C'est en effet la représentation éloquente de la force morale. Un bourreau couronne le Christ d'épines; un autre lui donne le roseau; ils rient et l'injurient. Le visage du personnage principal respire le courage et la résignation. Quant aux bourreaux,

M. Périn a su donner à leur physionomie l'accent de la brutalité, en évitant pourtant de descendre jusqu'à la laideur. En somme, c'est une composition très-digne d'éloges. Enfin, dans le dernier pendentif, nous voyons le Christ près du tombeau, soutenu par saint Joseph d'Arimathie et saint Nicodème. De l'autre côté sont la sainte Vierge et sainte Madeleine ; debout, derrière le Christ, le disciple bien-aimé montre la couronne d'épines et les clous. Il est permis de se demander si le Christ sur la croix n'exprimerait pas la Charité, plus vivement que le Christ mort. Cependant je n'oserais blâmer le parti adopté par M. Périn ; car la couronne d'épines et les clous rappellent assez clairement le supplice du Sauveur. La Vierge, la Madeleine, saint Jean, sont empreints d'une douleur profonde ; je dirai même que leur douleur a quelque chose de passionné. Saint Joseph d'Arimathie et saint Nicodème semblent contenir leur affliction par pitié pour Marie.

Ainsi les pendentifs ne sont pas inférieurs à la coupole. C'est la même grandeur de conception, la même élévation de style. En contemplant ces murailles animées par la pensée religieuse, il n'est pas difficile de comprendre que toutes ces figures ont été créées lentement, qu'il n'y a pas dans ces compositions un seul personnage improvisé. Chaque mouvement paraît nécessaire, il ne semble pas possible de le concevoir autrement ; mais pour atteindre à cette simplicité, à cette évidence, il a fallu passer par de nombreux tâtonnements.

Aux yeux des improvisateurs, c'est un signe de faiblesse ; aux yeux des hommes sensés, c'est une preuve de respect pour l'art et pour le public. Qu'importent les ratures, puisque nous avons la page mise au net? Les œuvres qui durent s'achèvent lentement. C'est une nécessité que les artistes ne méconnaissent guère, sans s'exposer à l'oubli. M. Périn, dont la persévérance même révèle toute la modestie, a pris le moyen le plus sûr de résister aux injures du temps : il s'est défié de lui-même, et n'a rien livré aux hasards de la fantaisie. Aussi le public récompense son labeur par une respectueuse sympathie, et parmi les hommes du métier, ceux mêmes qui ne partagent pas les doctrines de l'auteur, ceux qui préfèrent Venise et Anvers à Rome et à Florence, ne peuvent se lasser d'admirer la coupole et les pendentifs de cette chapelle. Ils regrettent que le coloris n'ait pas plus d'éclat, mais ils sont obligés de s'incliner devant la grandeur du style, devant l'harmonie et la simplicité qui recommandent toutes ces compositions.

Par la ferveur, par la persévérance, M. Périn appartient au passé ; par son respect constant pour les progrès de la science, il se place au premier rang de ses contemporains. Comme la mode n'est pour rien dans les nombreux suffrages qu'il a recueillis, je ne crois pas que la mode entame la valeur de son nom. Il vient d'achever une œuvre de conscience, et de telles œuvres sont traitées avec déférence par les artistes mêmes qui

n'oseraient les entreprendre. J'ai la ferme confiance que dans dix ans, dans vingt ans, la chapelle de l'Eucharistie ne sera pas étudiée avec moins de sympathie qu'elle ne l'est aujourd'hui. Bien des peintures plus séduisantes au premier aspect, qu'on applaudit comme des prodiges d'habileté, seront alors oubliées depuis longtemps. Les prôneurs les plus empressés s'étonneront de leur engouement, et peut-être même ne s'en souviendront plus. La chapelle de l'Eucharistie, traitée dans un style sobre et contenu, qui n'attire pas le regard par le prestige de la couleur, mais qui offre aux yeux une combinaison harmonieuse de tons fins et vrais, gardera toute sa valeur, parce que l'approbation ainsi conquise n'est pas sujette à repentir.

M. Périn a complété le développement de sa pensée, en peignant, sur les quatre pieds-droits de la chapelle, des sujets purement humains qui se distinguent nettement des compositions précédentes. Il y a, dans toute cette série de scènes chrétiennes, une simplicité naïve qui étonne bien des spectateurs. Pour les juges peu éclairés, c'est une suite de tableaux de genre. Telle n'est pas la pensée des artistes qui ont pris la peine de pénétrer le dessein de l'auteur. La simplicité n'exclut pas l'élévation. Si le doute était permis, il suffirait pour le résoudre de contempler les pieds-droits de la nouvelle chapelle. Au-dessous de *la Naissance du Christ*, c'est-à-dire au-dessous du pendentif de *l'Espérance*, nous retrouvons l'expression de cette vertu sous quatre

formes diverses. Une mère au pied d'un crucifix apprend à son fils à espérer et à se résigner; un prisonnier garrotté voit la liberté dans le ciel, en recevant l'hostie des mains du prêtre; un évêque partage le pain divin entre le pauvre et le roi, tous deux chargés de soucis et de misère; abandonné de tous, un mourant se réfugie en Dieu. Pour ma part, je loue sans réserve l'élégance et l'accent presque familier de ces quatres scènes. M. Périn a suivi très-heureusement l'exemple des peintres florentins qui, après avoir représenté une action importante sur le panneau qui leur était confié, peignaient dans la *predella*, c'est-à-dire dans une bande placée au bas du panneau, une suite d'épisodes qui expliquaient l'origine et les conséquences de l'action principale. Il y a, d'ailleurs, dans toutes les figures une précision, une pureté, qui contentent les yeux les plus sévères. Sous le pendentif de la Foi, le prêtre élève l'hostie et la consacre; les acolytes soutiennent ses vêtements et s'inclinent. Plus loin le pape, tenant dans ses mains les saints Évangiles, élève ses regards vers le ciel et y puise ses inspirations et ses décrets. Le passage provisoire de la sacristie n'a pas permis de peindre les deux compositions qui doivent occuper la partie inférieure de ce pied-droit. Sous le pendentif de la Force, l'auteur a figuré la confession des fautes, le mépris des richesses, le mépris des douleurs, et la table des martyrs. Voici comment sont exprimées ces quatre pensées. Agenouillé près du tribunal de la péni-

tence, un pécheur attend avec anxiété, tandis que le prêtre remet, à celui qui s'est confessé et repenti, la discipline dont il doit se frapper. Plus loin, un chrétien plein de confiance dans l'Évangile refuse les richesses que le mahométan lui offre avec le Coran. Un jeune martyr sur le bûcher lève les yeux au ciel et n'entend plus la voix du prêtre des Gentils, qui lui présente la statue de Jupiter. Enfin, au sommet du pied-droit, le tombeau du martyr devient l'autel sur lequel Dieu lui-même s'offre en sacrifice. Toutes ces pensées sont très-fidèlement rendues et dans un style fort élevé. Parmi les plus habiles, bien peu seraient capables de pénétrer aussi avant dans la foi chrétienne, et d'en traduire les préceptes avec autant d'élégance.

Reste le pied-droit de la Charité. Accueillir le pèlerin, secourir le pauvre, pardonner à son ennemi, ensevelir les morts, telles sont les maximes, que le peintre a douées de vie. Le riche reçoit le pèlerin, prépare son lit et lui lave les pieds. Un jeune homme donne au vieillard pauvre sa seconde tunique, le pauvre donne son morceau de pain à l'estropié, et regarde l'hostie qui est sur l'autel. Un homme amène devant l'autel celui qui voulait l'assassiner, et qui s'est repenti. Le prêtre partage entre eux le pain sacré comme gage de réconciliation. Un jeune homme soutient le mort, tandis que le prêtre prie le Seigneur, au bord de la fosse qu'il a creusée lui-même.

Après cette série de compositions, on devrait

croire la pensée de l'auteur complétement épuisée, et pourtant il n'en est rien ; car sur les revers de ces mêmes pieds-droits, il y ajoute de nouveaux développements. Je les passe sous silence, malgré le charme et la vérité qui les recommandent, parce qu'ils m'obligeraient à répéter, purement et simplement, les éloges que j'ai donnés aux faces des pieds-droits.

Quant aux couleurs adoptées pour les fonds de la coupole, des pendentifs et des pieds-droits, il me suffit qu'elles s'harmonisent parfaitement avec la décoration générale de la chapelle, et je ne tiens pas à savoir que le fond d'or signifie la *lumière céleste*, le fond rouge le *sang du Christ*, et le fond vert l'*espérance du chrétien ;* toutes ces distinctions sont, à mon avis, de purs enfantillages, et je croirais perdre mon temps, si j'essayais de les discuter. Ce qui est vrai, ce qui frappe tous ceux qui ont visité l'Italie, c'est que le fond d'or de la coupole rappelle, très-heureusement, les œuvres de l'art byzantin et les mosaïques de plusieurs églises de Rome. Il n'en faut pas davantage pour justifier pleinement le parti adopté par M. Périn. Quant aux tons rouge et vert, abstraction faite de leur valeur symbolique, il est facile d'invoquer en leur faveur de nombreux précédents.

Si j'essaye maintenant de résumer l'effet général de ce travail, je crois pouvoir affirmer qu'il laisse dans l'esprit du spectateur une émotion tendre et pieuse, et comme c'est là, sans nul doute, le but que l'auteur s'est proposé, il reste démontré qu'il a réussi. Cepen-

dant, malgré la sympathie qui s'est attachée tout d'abord à cette chapelle, malgré l'approbation de la foule qui se laisse aller au plaisir que lui donnent les belles choses, et l'approbation réfléchie d'un grand nombre d'esprits habitués à s'interroger avant de battre des mains, les objections ne manqueront pas, et déjà même nous en avons recueilli plusieurs. Dans le domaine purement esthétique, on reproche à M. Périn d'avoir traité, avec trop de dédain, l'éclat et la variété des couleurs qui réjouissent les yeux et préparent le spectateur à l'indulgence. Reproche vulgaire et qui ne mérite pas d'être relevé! Si Rome et Florence ont traité la peinture religieuse avec plus de gravité que Venise et Anvers, le bon sens ne conseillait-il pas de consulter Rome et Florence plutôt qu'Anvers et Venise? On ajoute qu'il y a, dans cette chapelle, un caractère mystique dont notre temps ne saurait s'accommoder. Exprimé dans ces termes généraux, l'argument n'est pas soutenable; car il n'y a pas de religion sans mystères. Il ne sera jamais donné à personne d'identifier la religion à la philosophie. Dans la chapelle de l'Eucharistie, le surnaturel est de droit, et je ne comprends pas qu'on puisse contester une vérité tellement évidente. Mais je crois, et je l'ai déjà dit, que M. Périn n'a pas toujours choisi pour l'expression de sa pensée, la forme la plus accessible; en d'autres termes, il lui est arrivé plus d'une fois d'interroger les Pères de l'Église, au lieu de s'en tenir au texte même de l'Évangile. Or les Pères de

l'Église, excellents à consulter dans les questions théologiques, ne sont d'aucun secours lorsqu'il s'agit de représenter un épisode du Nouveau-Testament. Les explications qu'ils prodiguent n'ajoutent rien à l'évidence du fait, et la peinture ne peut tirer aucun profit de ces commentaires, quelque lumineux qu'ils soient. Heureusement, la plupart des compositions qui décorent la chapelle de l'Eucharistie échappent à ce reproche. Si l'obscurité s'y rencontre, c'est comme un défaut accidentel.

Ainsi les deux objections principales que j'ai notées ne résistent pas à la discussion. La sobriété de la couleur n'est pas un signe de faiblesse, mais une preuve de sagacité. Les ornements ingénieux distribués par l'auteur, sous les voussures, attestent qu'il possède le sentiment de la couleur. Si dans la peinture des figures il a réagi contre son instinct, loin de le blâmer, nous devons lui en savoir gré. Quant au caractère mystique, dont l'esprit de notre temps ne s'accommoderait pas, si l'argument était vrai, il n'entamerait pas la valeur de cette chapelle; car dans ce cas l'auteur se serait trouvé obligé de choisir entre deux partis : omettre le côté surnaturel de son sujet pour se plier au goût de son temps, ou respecter toutes les conditions de la donnée acceptée, sans tenir compte des idées qui règnent aujourd'hui. La question ainsi posée ne me semble pas difficile à résoudre. M. Périn a-t-il trop compté sur le bon sens public? Je ne le crois pas. Il a eu raison de

mettre la nature même de son sujet au-dessus des caprices de la mode. Si, tandis que les archaïstes essayent de nous reporter au delà de Fra-Angelico, au delà même de Giotto, jusqu'à Cimabué, jusqu'à Giunta, jusqu'aux Byzantins, et que des esprits non moins étourdis voient dans Rubens et dans Paul Véronèse les seuls modèles dignes d'étude, il a choisi pour guides les maîtres du XVe siècle, s'il s'est efforcé de concilier l'expression de la foi avec la beauté de la forme, pouvons-nous sans folie lui jeter la pierre? Il a négligé la mode pour chercher l'idéal, c'est-à-dire qu'il est demeuré fidèle à la mission suprême de son art.

Il serait à désirer que le succès obtenu par M. Périn décidât le conseil municipal de Paris à multiplier les peintures murales dans nos églises ; car il n'y a pas de travaux qui développent, plus sûrement, le talent d'un peintre préparé à cette épreuve par des études sérieuses. Il n'y a pas de sujets plus difficiles à traiter que les sujets religieux, et cela se conçoit sans peine. Pris en eux-mêmes, abstraction faite des précédents, ils offrent à résoudre un double problème, l'expression des sentiments les plus élevés et la représentation de la forme humaine dans les meilleures conditions, c'est-à-dire nue ou traduite par quelques draperies largement disposées; et comme ils ont déjà été traités mainte et mainte fois par les artistes les plus éminents, ils offrent aux survenants l'occasion d'une lutte glorieuse. J'entends dire qu'il serait temps de renon-

cer à cette lutte, plus souvent stérile que féconde, et qu'on devrait abandonner les sujets déjà traités par les maîtres. Ce serait à mes yeux une grossière bévue. Les plus belles œuvres, les plus savantes, étudiées de bonne foi, ne mènent pas au découragement. *La Cène* de Léonard, *la Transfiguration* de Raphaël, *l'Assomption* de Titien, *la Descente de croix* de Rubens, malgré les mérites éclatants qui les recommandent, peuvent suggérer, à des esprits ingénieux ou hardis, des pensées que ces grands hommes n'avaient pas entrevues, quand ils ont pris en main le pinceau. Sans doute, il y a moins de danger à choisir un sujet vierge, on évite ainsi toute comparaison; mais n'y a-t-il pas quelque chose de plus glorieux à réussir en s'exposant à la comparaison?

Si je préfère pour le développement du talent les sujets religieux aux sujets historiques, c'est que trop souvent dans ces derniers l'armure ou le vêtement masquent la forme, et permettent de sous-entendre plus d'un détail ou d'escamoter plus d'une difficulté. Dans les sujets religieux, il est bien difficile de ne pas accuser nettement la limite de son savoir. En peignant Job ou Abraham, comment ne pas trahir son insuffisance, sa maladresse, si l'on n'a pas fait une étude complète de la forme humaine? Les sujets empruntés au Moyen-âge ou aux temps modernes n'offrent pas le même danger. Une cuirasse, un pourpoint habilement traités éblouissent parfois les yeux de la foule, et permettent au demi-savoir de triompher. Ainsi, au point

de vue purement technique, les sujets religieux mériteraient la préférence; mais, en dehors même de la pratique du métier, il se présente d'autres arguments. Depuis la Genèse jusqu'aux Machabées, quelle prodigieuse variété d'épisodes! Quel livre a jamais offert à l'imagination une moisson aussi abondante! La Bible est pour la peinture une source inépuisable d'inspirations. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter l'histoire de l'art depuis le berger prédestiné qui dessinait l'ombre de ses moutons, avant de recevoir les leçons de Cimabué, jusqu'au divin Sanzio. Quelle histoire purement humaine a jamais trouvé de si nombreux, de si éloquents interprètes? Il faut donc, bon gré, mal gré, accepter la suprématie de la peinture religieuse; mais pour que cette peinture soit vraiment féconde, pour que la génération recueille et mette à profit tous les enseignements qu'elle contient, il faut que l'autorité municipale distribue les travaux de décoration de nos églises avec plus de discernement. Si les amis de l'art se rappellent, avec reconnaissance, que M. Hippolyte Flandrin a donné à Saint-Germain des Prés des preuves éclatantes de son savoir, ils n'oublient pas, ils ne peuvent oublier que M. Lépaulle a barbouillé, sur les murailles de Saint-Merry, de véritables caricatures. Comment et pourquoi M. Lépaulle a-t-il été chargé de travestir et d'enluminer Saint-Vincent de Paul? Le devine qui pourra. Quant à moi, j'y renonce; mais il importe au développement de la peinture qu'une bévue

aussi grossière ne se renouvelle pas. On peut, à la rigueur, reléguer un mauvais tableau dans une cave ou dans un grenier : que faire d'une chapelle barbouillée en dépit du goût et du bon sens? Il faudrait la gratter, et souvent la fabrique n'y consent pas; car il peut se trouver, parmi les fabriciens, des esprits forts qui aiment la peinture de M. Lépaulle.

Les peintures murales de nos églises ne devraient être confiées qu'à des hommes qui auraient déjà donné des gages. Je n'entends pas exclure ceux qui entrent dans la carrière, pourvu qu'ils aient montré ce qu'ils peuvent faire. Ce n'est pas tout. Il ne faudrait pas abandonner aux paroisses le choix des sujets; car elles sont trop souvent disposées à s'exagérer la valeur des faits les plus obscurs, dès que ces faits se sont accomplis dans un rayon donné. Dans ce cas, il arrive aux plus habiles de s'acharner inutilement contre un sujet ingrat. Tous les saints du calendrier ne fournissent pas des sujets de tableau, et malheureusement ceux qui distribuent les travaux, dans les bureaux de la ville, paraissent animés d'une conviction contraire. Ils mettent volontiers Godescard, sur la même ligne que l'Ancien et le Nouveau-Testament. Tout patron de paroisse a droit aux honneurs de la peinture. Tant que l'autorité municipale ne suivra pas d'autres errements, elle courra le risque de gaspiller la moitié des fonds qu'elle consacre à la décoration de nos églises. Et non-seulement il est puéril d'obliger le pinceau à s'exercer sur des sujets

ingrats, mais il est dangereux d'émietter, en parcelles trop nombreuses, les travaux d'un même monument. Je ne demande pas qu'on fasse, pour toutes les églises, ce qu'on a fait pour Saint-Germain des Prés : un tel parti serait souvent d'une application difficile ; et voyez pourtant comme M. Flandrin a dignement récompensé la conduite du conseil municipal ! Croyez-vous que ses peintures derrière le maître-autel seraient d'un aussi bel effet, si une autre main eût été chargée de décorer le chœur ? Je souhaite, sans l'espérer, qu'il s'accommode du voisinage de M. Picot à Saint-Vincent de Paul ; mais, sans confier à un seul homme la décoration d'une église entière, il est toujours permis d'assortir les artistes qu'on veut associer pour l'accomplissement de cette tâche. Or le conseil municipal ne tient pas compte de cette donnée : il réunit pêle-mêle les talents qui ne sont unis entre eux par aucun lien de parenté, lointaine ou prochaine. Ainsi, par exemple, à Notre-Dame de Lorette, M. Blondel fait pendant à Roger, c'est-à-dire qu'un praticien vulgaire, qui de sa vie n'a conçu une composition religieuse, qui ne connaît pas la forme du corps, bien qu'il l'enseigne officiellement, se trouve mis en regard d'un artiste nourri de fortes études, comme Orsel et comme M. Périn. Non-seulement Roger montre tout le néant de M. Blondel, ce qui n'est pas un malheur ; mais la coupole de M. Blondel gâte le plaisir que nous a donné la coupole de Roger.

Je sais tout ce qu'on pourra dire contre l'application

de mes conseils. On me répondra que l'autorité municipale a bien plus à cœur d'encourager les artistes que d'encourager l'art. Cette distinction n'est, à mes yeux, qu'un pur enfantillage. C'est grâce à cette distinction, dont Escobar serait jaloux, que souvent les plus dignes se voient écartés, tandis que les incapables sont appelés. Quoi qu'on fasse et qu'on dise, la distribution des travaux de peinture ne saurait être assimilée aux largesses d'un bureau de bienfaisance. Quand il s'agit de décorer les monuments civils ou religieux d'une ville telle que Paris, il faut s'adresser aux plus habiles, et venir en aide à ceux qui n'ont pas encore fait leurs preuves, sans livrer à leur inexpérience les murailles de nos chapelles ou de nos palais.

Je reviens à M. Périn, qui m'a suggéré toutes ces réflexions. Il y a vingt ans, il n'était connu que d'un petit nombre d'amis. Il avait surtout porté son attention vers le paysage historique, et s'était instruit à l'école de Nicolas Poussin. Aujourd'hui nous avons sa mesure, nous savons tout ce qu'il y avait en lui d'énergie et de sagacité, d'invention ingénieuse et de pénétration savante. Il devait au hasard l'indépendance et le loisir qui permettent les œuvres de longue haleine. Il a dignement profité de ces dons précieux. Placé dans une autre condition, il eût été forcé d'abandonner sa tâche, ou de l'accomplir imparfaitement. Quatorze mille francs pour un travail de vingt ans, c'est un salaire insignifiant sans doute, mais personne n'est à blâmer;

car personne ne pouvait prévoir la durée du travail; et je crois volontiers que M. Périn ne songe pas à se plaindre, car il lui a été donné sinon de se contenter, ce qui est bien rare parmi les artistes éminents, du moins d'épuiser, pour réaliser son rêve, tous les moyens dont il pouvait disposer. Parmi les hommes qui ont voué leur vie à l'expression de leur pensée, combien peuvent se vanter d'un pareil bonheur?

Si j'insiste avec tant de prédilection sur la chapelle de l'Eucharistie, ce n'est pas seulement parce qu'elle se recommande à l'attention publique par de solides mérites, c'est aussi, et surtout, parce que j'y vois une protestation éloquente contre les tendances réalistes de notre école. Dût-on m'accuser d'imiter ce vieux Romain qui terminait toutes ses harangues en demandant la destruction de Carthage, je ne me lasserai pas de répéter, en toute occasion, que la forme sans l'idée, la forme réduite à elle-même dans les arts mêmes du dessin, qu'on est convenu d'appeler arts d'imitation, ne saurait enfanter de belles œuvres. Rubens et Paul Véronèse ne sont pas aussi matérialistes que le prétendent leurs disciples infidèles. Il y a, dans ces deux maîtres, une part d'idéal facile à démêler. Seulement, au lieu de poursuivre l'idéal dans l'harmonie des lignes, ils le poursuivent dans la splendeur de la lumière, dans l'exubérance de la vie : on aura beau dire, ils agrandissent leurs modèles, ils inventent à leur manière, et ne se bornent pas à transcrire ce qu'ils ont sous les yeux.

Or les réalistes de nos jours n'aperçoivent rien au delà de l'imitation littérale, et, malheureusement, une partie de la foule accepte comme vraie cette doctrine répudiée par l'histoire tout entière. Il faut donc saisir avidement toutes les occasions qui s'offrent à nous, de rajeunir et de raviver tous les arguments déjà produits contre l'imitation pure. A ce titre, la chapelle de l'Eucharistie ne saurait être louée en termes trop sympathiques. Supposez un instant qu'une pareille tâche fût échue au pinceau d'un peintre franchement réaliste, non pas à la manière de Rubens ou de Paul Véronèse, mais à la manière de M. Courbet : qu'aurions-nous maintenant? Une suite d'épisodes où la tradition évangélique se trouverait défigurée par la fidélité même de l'imitation. Et pour que cette conjecture ne ressemble pas à un jeu de mots, je me hâte de l'expliquer. Il y a cent manières de comprendre, le crayon ou le pinceau à la main, la tradition évangélique, depuis Albert Dürer jusqu'à Titien, c'est-à-dire depuis l'austérité jusqu'à la splendeur; mais l'imitation littérale de tous les éléments de la réalité ne dissimulera jamais l'absence de l'esprit évangélique. Et, dans *l'Assunta* même qui se voit à Venise, il y a quelque chose de plus que le mérite de l'imitation.

Je vois, dans la chapelle de l'Eucharistie, un argument nouveau à l'appui de la doctrine que j'ai soutenue bien des fois déjà, et qui me paraît seule féconde. M. Périn n'eût-il prouvé qu'une intention excellente, je me croi-

rais obligé de lui venir en aide et d'appeler sur lui la sympathie de la foule; mais il ne s'en est pas tenu à l'excellence de l'intention, il a conçu, il a composé, il a mené à bonne fin une œuvre que signeraient avec joie les plus habiles, une œuvre pleine d'enseignements pour la génération nouvelle. Puissé-je trouver bientôt l'occasion de louer aussi franchement une œuvre qui se recommande par la même profondeur de pensée, par la même élévation de style; car la louange ne réjouit pas seulement l'oreille qui la recueille, mais bien aussi la bouche qui la prodigue : une belle œuvre console des œuvres mesquines; l'expression d'un sentiment généreux efface le souvenir des sentiments vulgaires. C'est pourquoi je remercie cordialement M. Périn.

1853.

V

INGRES ET DELACROIX

L'APOTHÉOSE DE NAPOLÉON ET LE SALON DE LA PAIX.

MM. Ingres et Delacroix viennent d'achever, pour l'Hôtel de ville de Paris, deux plafonds qui sont un curieux sujet d'étude et qui soulèvent de nombreuses discussions. La diversité du style donne lieu, comme on devait s'y attendre, à des objections nombreuses. Je tâcherai, en examinant ces deux ouvrages, qui se recommandent par une importance capitale, de me tenir constamment dans les limites de l'impartialité. Ceux qui ont voué à l'antiquité une prédilection exclusive sont naturellement portés à condamner le plafond de M. Delacroix, en raison même de leur admiration pour M. Ingres. D'autre part, ceux qui se préoccupent, avant tout, de l'invention accusent trop facilement M. Ingres de froideur. Le devoir de la critique, si je ne me trompe, est de juger ces deux artistes éminents

en tenant compte des facultés qui leur sont particulières. Toute autre méthode nous mènerait nécessairement à l'injustice. Toutes les grandes écoles de l'Italie se recommandent par des qualités diverses : si nous tentions de les estimer au nom d'un type unique, nous serions condamné à ne pas les comprendre. C'est ce qu'oublient trop souvent les juges passionnés qui maudissent la couleur au nom de la ligne, ou qui maudissent la ligne au nom de la couleur. Il faut donc, à mon avis, demander à chacun ce qui appartient à sa nature, et non pas ce qui appartient à une nature toute diverse.

Ces prémisses une fois posées, si notre tâche demeure encore fort délicate, elle est du moins simplifiée. Il y a vingt-sept ans, quand M. Ingres découvrit *l'Apothéose d'Homère*, un cri unanime d'admiration accueillit cette œuvre savante. Ceux mêmes qui ne partageaient pas les doctrines du maître ne purent méconnaître tout ce qu'il y a de sublime et d'ingénieux dans cette vaste composition, et je rapproche à dessein ces deux épithètes, qui semblent se contredire. C'est qu'en effet, dans *l'Apothéose d'Homère*, il n'y a pas moins de finesse que de puissance. Il faut donc remercier l'administration municipale d'avoir demandé à M. Ingres *l'Apothéose de Napoléon;* car personne parmi nous n'était mieux que lui préparé par les études de toute sa vie, par les habitudes de son esprit, à l'expression d'une telle pensée.

L'artiste a-t-il réalisé toutes les espérances éveillées par son génie, et surtout par *l'Apothéose d'Homère?* Cette question mérite un sérieux examen et ne veut pas être décidée à la légère. Et d'abord, s'est-il bien pénétré de la nature même du sujet qu'il avait accepté? Je sais, qu'en pareille matière, le doute seul est un blasphème, pour ceux qui voient dans M. Ingres l'unique représentant de la Renaissance. Il faut pourtant se hasarder sur ce terrain glissant, sous peine de prodiguer des paroles inutiles. Hésiter devant le péril serait se condamner au verbiage, supprimer le doute ne va pas à moins qu'à supprimer la discussion; or, si nous essayons de caractériser l'apothéose envisagée d'une façon générale, il nous semble impossible de la concevoir autrement que *l'Apothéose d'Homère*. En d'autres termes, la transformation d'une créature humaine en créature divine, par la toute-puissance de la poésie, équivaut pour nous à l'admission de cette créature parmi les êtres du même rang. Si, dans *l'Apothéose d'Homère,* cette donnée générale subit une légère altération, si l'auteur immortel de l'Iliade et de l'Odyssée ne semble pas entouré de ses pairs, mais de ses descendants, de ses élèves, l'idée que je viens d'exprimer n'en demeure pas moins vraie. Eschyle, Shakspeare, Virgile et Milton, Mozart et Gluck servent à caractériser la divinité intellectuelle d'Homère. Sans ce cortége harmonieux, sans cette cour mélodieuse, nous aurions peine à concevoir l'apothéose du poète par excellence.

Eh bien! le peintre qui avait si habilement compris la transfiguration d'Homère a-t-il eu raison d'abandonner cette donnée, de s'engager dans une voie toute nouvelle? Dussent les admirateurs de M. Ingres m'accuser de présomption et d'impiété, je crois avoir le droit de poser cette question, et je pousserai la témérité jusqu'à la résoudre négativement.

Je pense que *l'Apothéose de Napoléon*, pour agir puissamment sur l'imagination des spectateurs, devrait nous offrir ses aïeux, ses pairs en génie. Napoléon entre Alexandre et César, entouré de Lycurgue et de Solon, de Charlemagne et de Charles-Quint, serait pour tous les esprits une idée claire, facile à saisir. La grandeur de ces illustres personnages ajouterait à la grandeur du héros transfiguré. Législateur et guerrier, son double génie nous serait révélé par les législateurs et les guerriers qui l'entoureraient. L'hésitation ne serait pas permise, en présence d'une œuvre ainsi conçue. Chacun saurait que le peintre n'a pas voulu glorifier la seule puissance de l'épée, le seul génie des batailles, mais bien aussi, et dans la même mesure, la puissance de la raison, la prévoyance, l'intelligence des besoins publics, l'art de contenir les passions, de réprimer leurs égarements, en un mot le génie législatif, le génie de la paix. Or la clarté, dans une composition quelconque, ne me semble pas à dédaigner. Ce n'est pas un médiocre avantage, pour l'œuvre la plus belle, de s'expliquer par elle-même, de révéler pleinement à tous

les regards l'idée qui l'a inspirée, de se passer de commentaires : l'évidence de l'intention fait partie de la beauté poétique. Si le spectateur, avant de pénétrer la pensée du poète et du peintre, est obligé de réfléchir longtemps, de s'interroger, l'admiration est encore possible, mais l'émotion est rarement profonde.

Cependant M. Ingres a conçu *l'Apothéose de Napoléon,* tout autrement que *l'Apothéose d'Homère.* Il n'a pas adopté le parti qui semblait indiqué par la nature du sujet : les applaudissements qu'il avait recueillis, il y a vingt-sept ans, ne l'ont pas empêché de tenter une voie nouvelle. Il ne s'est pas préoccupé du double génie de son héros. Les aïeux et les pairs en génie du guerrier législateur n'entrent pour rien dans sa composition. Parmi ses admirateurs les plus fervents, au nombre desquels j'entends bien me compter, un grand nombre lui donne raison, je ne l'ignore pas. On lui sait bon gré d'avoir réduit, à sa plus simple expression, la donnée de son œuvre. On dit qu'il a bien fait de nous montrer Napoléon couronné par la Renommée, conduit par la Victoire, et de supprimer tout ce qui aurait pu distraire l'attention ; j'avoue ne pas comprendre la valeur de cet argument. Malgré ma prédilection constante pour la simplicité, je ne saurais accepter cette apothéose comme suffisamment claire. Lycurgue et Solon, Alexandre et César, Charlemagne et Charles-Quint, ne sont pas à mes yeux des hors-d'œuvre. Ils n'auraient pas distrait l'attention, mais auraient plutôt aidé l'intelligence du

spectateur à s'élever jusqu'aux régions idéales. Et ce n'était pas un secours à négliger. On aura beau dire, tout ce qui peut nous enlever à la vie réelle et nous frayer le chemin vers la poésie pure est quelque chose de mieux qu'un épisode parasite. C'est pourquoi je n'hésite pas à dire que M. Ingres s'est trompé, en simplifiant, outre mesure, la donnée qu'il avait acceptée.

Ici, je le sens, j'ai l'air de m'exposer, de gaieté de cœur, au reproche que j'adressais tout à l'heure aux juges passionnés. J'ai l'air de demander à M. Ingres l'expression de l'idée que j'ai conçue, au lieu de m'en tenir à l'intention qu'il a voulu réaliser. Une telle accusation ne me semble pourtant pas difficile à réfuter. Où ai-je pris en effet l'idée que je défends? cette idée m'appartient-elle? est-ce bien moi qui ai le droit de la revendiquer comme mienne? n'est-ce pas dans *l'Apothéose d'Homère* que je l'ai puisée tout entière? C'est une des œuvres les plus belles de M. Ingres, sinon la plus belle, qui me sert à juger l'œuvre nouvelle. Je ne méconnais pas les facultés éminentes qui lui assignent un rang si glorieux, dans l'école française et dans l'histoire de toutes les écoles; je ne lui demande pas une composition contraire à son génie : c'est à son génie même que je m'adresse, pour éclairer mon intelligence. Je ne crois donc pas me rendre coupable d'injustice, en contestant la valeur du parti auquel il s'est arrêté. Si j'essayais de discuter son œuvre, en la comparant aux maîtres qu'il n'a pas étudiés, ou qu'il n'a jamais voulu

suivre, si je lui opposais Titien ou Paul Véronèse, on aurait le droit de me récuser comme injuste ou inhabile; mais je n'ai pas commis une pareille faute et j'espère bien ne jamais la commettre. Jusqu'à présent d'ailleurs il n'est pas encore question de peinture, mais seulement de la conception poétique. Je ne veux aborder la forme, qu'après avoir épuisé la question de la donnée. Or il me reste à réfuter un singulier genre d'objection, qui ne va pas à moins qu'à déclarer inutiles toutes les études qui ont rempli la vie de M. Ingres.

Si je n'avais pas entendu de mes oreilles l'objection dont je vais parler, je serais disposé à la traiter comme une pure invention, comme un jeu d'esprit; mais je suis bien forcé de me rendre à l'évidence. Il y a, parmi nous, une classe d'esprits beaucoup trop nombreuse pour qui l'idéal n'existe pas, ou qui du moins le conçoivent d'une façon très-incomplète. Pour cette classe d'esprits, Napoléon dépouillé de son costume réel est un caprice bizarre que le bon sens répudie. Les compositions de Raffet sont pour eux le dernier mot de la poésie. En regardant *l'Apothéose de Napoléon*, ils se rappellent *la Revue aux Champs-Élysées*, et ne comprennent pas qu'il puisse entrer dans la pensée d'un artiste, de nous montrer le vainqueur d'Austerlitz et de Marengo, sans redingote et sans chapeau. Je veux croire que cette objection est sincère, mais il faut en vérité se faire violence pour consentir à la discuter. Personne plus que moi n'admire tout ce qu'il y a d'émouvant

et d'élevé dans le talent de Raffet, j'estime *la Revue aux Champs-Elysées* comme une des conceptions les plus heureuses de notre âge; néanmoins il ne faut pas réfléchir longtemps pour comprendre que le parti adopté par cet artiste ingénieux, excellent pour le cadre qu'il a choisi, mènerait au ridicule dans un cadre plus étendu. Et pourtant j'ai entendu soutenir, avec une vivacité digne d'une meilleure cause, que M. Ingres eût agi sagement en suivant l'exemple de Raffet. Porter la discussion sur un tel terrain est une aberration que je renonce à caractériser. Exposer l'objection, c'est la réduire à sa juste valeur. Les régions idéales, où M. Ingres a voulu transporter l'âme du spectateur, ne sauraient s'accommoder des éléments réels que Raffet a très-bien fait de respecter; je n'ai pas besoin de le démontrer.

Pour la classe d'esprits dont je parle, *l'Apothéose de Napoléon*, telle que l'a conçue M. Ingres, est tout simplement lettre close. Comme ils s'obstinent à demander ce que l'artiste n'a pas voulu faire, leur désappointement les mène à l'injustice, j'allais dire au blasphème. Dessiller leurs yeux n'est pas la tâche de la critique; il n'y a qu'une seule chose à leur répondre, c'est qu'il leur manque une faculté : ils n'aperçoivent pas l'idéal dans toute sa pureté; ils sont si loin du but, qu'il serait inutile de leur tendre la main; peut-être l'étude réussira-t-elle à leur montrer toute l'étrangeté de leurs affirmations. Quant à la critique, elle s'épui-

serait en efforts impuissants, si elle tentait de les éclairer. Il y a sans doute, dans *la Revue aux Champs-Élysées*, une part d'idéal que personne ne peut méconnaître; mais proposer cette composition comme un type dont la peinture ne doit pas s'écarter, c'est prendre en dérision le but suprême de l'art, et je suis presque confus d'avoir énoncé un tel paradoxe. Le bon sens et le goût, qui n'est que le bon sens fortifié par la réflexion, se réunissent pour proclamer la nullité absolue d'une telle objection. Ce n'est pas dans le domaine de la poésie une hérésie, une impiété; c'est la négation même de toute poésie et du terme qu'elle doit se proposer. Il est temps maintenant d'aborder l'œuvre de M. Ingres, et d'en discuter tous les éléments.

Voici comment l'artiste a conçu *l'Apothéose de Napoléon*. L'empereur, debout dans un char attelé de quatre chevaux, tenant d'une main le sceptre et de l'autre le glaive, se dirige vers le temple de la Gloire. La Renommée le couronne, et la Victoire guide le quadrige. La figure entière de Napoléon est d'une grande beauté. Le visage est empreint d'une majesté imposante. Le torse, modelé avec fermeté, respire une immortelle jeunesse. Peu importe que le quadrige rappelle les médailles de Syracuse. Pour ma part, je ne comprends guère qu'on ait cherché dans cette ressemblance un sujet de reproche. Les médailles de Syracuse sont au nombre des plus belles œuvres que l'antiquité nous ait laissées, et pourvu que l'imitation n'ait

rien de servile, les peintres et les sculpteurs feront toujours sagement de les consulter. La Renommée qui couronne le héros exprime très-nettement le rôle qui lui appartient. Quant à la Victoire qui guide le quadrige, c'est un modèle de grâce et de légèreté. Les chevaux sont dessinés avec une rare perfection, et je ne vois personne, aujourd'hui, qui puisse entrer en lutte avec M. Ingres sur ce terrain difficile. L'auteur a su concilier la force et l'élégance. Cependant, malgré ma profonde admiration pour la figure du héros, pour la Renommée, pour la Victoire, pour le quadrige, j'avouerai sans détour que je ne trouve pas, dans la réunion de ces éléments, une véritable apothéose. C'est un triomphe conçu et rendu d'une manière splendide, mais je ne vois pas là le héros transfiguré, passant de la nature périssable à la nature immortelle. Et ce n'est pas, malheureusement, la seule objection que j'aie à produire contre cette composition, car je n'ai parlé jusqu'ici que de la moitié supérieure. Dans la moitié inférieure, nous voyons la France en deuil qui lève les yeux au ciel, et suit d'un regard éploré le char du triomphateur; à droite de la France, un trône vide, un aigle qui pleure; derrière le trône, Némésis qui terrasse l'Anarchie et la précipite dans l'abîme. La figure de la France est très-belle. Il y a dans sa douleur quelque chose de poignant. Peut-être aurait-on le droit de reprocher au bras gauche un peu d'exagération. Je ne puis que louer sans réserve l'énergie de la Némésis.

Les figures précipitées dans l'abîme sont d'un dessin magistral qui rappelle les plus beaux temps de l'art. Mais, parlons franchement, la moitié inférieure du tableau se rattache-t-elle, bien directement, à la moitié supérieure? Pour ma part, je ne le pense pas. Je sais que mon opinion rencontrera de nombreux contradicteurs; cependant je la crois très-facile à défendre. La douleur de la France et l'Anarchie terrassée par Némésis n'ont rien à démêler avec *l'Apothéose de Napoléon*. C'est un sujet dont l'artiste a tiré un excellent parti, mais un sujet à part, qui ne peut être considéré comme un épisode de *l'Apothéose*.

Ainsi la composition de M. Ingres manque d'unité. Il fallait choisir entre les deux sujets, et ne pas essayer de les réunir sur la même toile. Le triomphe du héros est une idée complète par elle-même; l'Anarchie terrassée par Némésis est une autre idée, également complète, qui suffirait à défrayer un tableau : ces deux idées accouplées se nuisent mutuellement. Pour le nier, il faut fermer les yeux à l'évidence. Le mérite singulier qui recommande toutes les parties de l'œuvre n'enlève rien à la gravité du reproche. Qu'il s'agisse en effet d'un tableau, d'un groupe ou d'un poëme, quel que soit le génie ou le talent de l'auteur, l'unité sera toujours une des conditions fondamentales de l'émotion. Aussi voyez ce qui arrive devant le plafond de M. Ingres : après avoir admiré le héros, le spectateur se demande ce que signifient les figures placées dans la par-

tie inférieure de la toile, et lorsqu'il les a comprises, il s'adresse involontairement une nouvelle question : par quel lien mystérieux se rattachent-elles à *l'Apothéose de Napoléon?* Question insoluble, à mon avis du moins. Quelle que soit la valeur de cette seconde composition, il est hors de doute qu'elle distrait l'attention de la première. Or, je ne pense pas que personne puisse contester le danger de cette double impression. On aura beau vanter l'élégance et la grandeur qui respirent dans toutes les parties de la toile, on n'arrivera jamais à prouver que l'artiste n'eût pas agi plus sagement, en se renfermant dans les limites de son sujet.

Au point de vue poétique, mes objections sont donc de deux natures. M. Ingres nous montre le triomphe, et non l'apothéose de Napoléon. En second lieu, il ne s'est pas tenu au sujet principal, et a greffé, sur l'idée première, une idée dont je n'entends pas contester la valeur, mais qui nous emporte bien loin de l'apothéose et du triomphe. L'apothéose nous ravit dans une région calme et sereine; l'Anarchie terrassée par Némésis nous ramène sur la terre. Je m'étonne qu'un homme d'un goût aussi délicat, aussi pur, soit tombé dans une telle faute. Un esprit qui a vécu si longtemps dans le commerce familier de l'antiquité doit, mieux que personne, comprendre toute l'importance de l'unité. Les Grecs, qui nous ont légué tant de beaux modèles en tous genres, n'ont jamais méconnu cette condition fondamentale, et si le témoignage de l'antiquité ne

suffisait pas pour justifier ma pensée, je n'hésiterais pas à invoquer, contre l'auteur du nouveau plafond, les œuvres mêmes qu'il a signées de son nom; car elles se recommandent par l'unité aussi bien que par l'élégance.

Si maintenant nous abandonnons la question purement poétique pour aborder la question du style, notre tâche deviendra plus facile et plus douce. Ici, en effet, nous n'avons que des éloges à donner; il est impossible d'imaginer, de rêver, de souhaiter un style plus élevé que le style de cette *Apothéose*. L'expression de toutes les têtes est d'une justesse et d'une grandeur qui ne laissent rien à désirer. Tous les détails sont traités avec un soin scrupuleux auquel, par malheur, nous ne sommes pas habitué. L'auteur, sévère pour lui-même, n'oublie jamais le respect qu'il doit au public; il ne sous-entend rien, n'ébauche rien; il sait d'avance toute la portée de sa pensée, il prévoit la forme qu'il va lui donner, et ne laisse rien à deviner : mérite bien rare, et que je loue avec bonheur. Tous ceux qui aiment l'art, ramené à ses éléments les plus purs, doivent se réjouir en présence de telles œuvres; car les pensées écrites d'un pareil style ne se comptent pas aujourd'hui par centaines. Pour ma part, j'ai ressenti, en contemplant toutes les parties de cette apothéose, une joie que je n'avais connue qu'en présence des œuvres de l'art grec. Il y a dans l'exquise délicatesse, dans l'irréprochable pureté avec laquelle M. Ingres a su réaliser sa volonté,

un charme si puissant, que je m'explique sans peine l'indulgence d'une certaine classe de spectateurs pour les défauts poétiques de la composition. Tout entiers au plaisir que leur donne l'harmonie linéaire, ils oublient d'interroger la pensée même que cette harmonie traduit à leurs yeux.

J'aime à croire que le style de cette œuvre exercera sur la génération nouvelle une action salutaire. Il y a, dans la forme excellente dont l'auteur a revêtu sa pensée, un enseignement qui ne doit pas être perdu. Depuis les grands maîtres de la Renaissance, personne n'a concilié avec un égal bonheur la science et la beauté; c'est un mérite qui frappera tous les yeux exercés. Le seul embarras que j'éprouve, c'est de louer dignement cette forme excellente. Envisagée sous cet aspect, *l'Apothéose de Napoléon* est un service éclatant rendu à l'art contemporain. Depuis vingt ans, en effet, dans la peinture et la statuaire, le style a été trop négligé. On s'est trop souvent contenté de pensées indiquées plutôt que rendues, en d'autres termes on s'est contenté d'un art incomplet. Nous avons vu applaudir des œuvres très-louables, quant à l'intention, mais qui n'avaient rien de définitif. *L'Apothéose de Napoléon* n'abandonne rien à la conjecture. C'est une pensée très-nettement conçue, exprimée fidèlement et complétement. Or personne n'ignore l'intervalle immense, qui sépare l'indication de l'expression. C'est pourquoi, malgré les réserves que j'ai dû faire pour la question poétique, je

considère le tableau de M. Ingres comme un événement capital. Qu'on accepte ou qu'on répudie mon sentiment sur la composition proprement dite, je ne pense pas qu'il soit possible de contester le rang que j'assigne à cette œuvre, sous le rapport du style. Il y a parmi nous plus d'un peintre capable de concevoir, sur cette donnée, quelque chose de séduisant; je ne crois pas qu'il y en ait un seul en état de traiter le sujet, avec la même élévation. Il est donc permis d'affirmer que *l'Apothéose de Napoléon* arrive à propos, pour rappeler aux imaginations égarées l'importance du style, et non-seulement je nourris la ferme espérance qu'elle réagira contre les habitudes de notre école, mais encore je crois qu'elle redressera le goût de la foule. Les louanges très-légitimes prodiguées à cette œuvre par tous les connaisseurs, et par les artistes mêmes qui ne partagent pas les doctrines de l'auteur, prouvent, aux plus incrédules, que la forme n'est pas une chose secondaire. Les intentions les plus justes n'obtiennent qu'un succès éphémère, lorsqu'elles ne sont pas traduites avec évidence, c'est-à-dire d'une manière complète. Il n'est donné, qu'aux intentions exprimées dans un style pur et châtié, d'enchaîner pour longtemps la sympathie publique; mais, pour atteindre ce but glorieux, il faut un travail persévérant, et plus d'un sans doute reculera devant les difficultés et la durée de la tâche. Tant pis pour ceux qui faibliront, car ils n'obtiendront qu'une popularité passagère. Quant à ceux qui voudront pren-

dre la peine de méditer, sérieusement, la leçon que M. Ingres vient de nous donner, ils n'auront qu'à s'applaudir de leur courage. Si les œuvres deviennent plus rares, elles seront assurées du moins d'occuper longtemps l'attention.

Ai-je besoin d'ajouter que la nudité du héros peut, seule, se concilier avec l'élévation du style ? Dans un tel sujet, le costume réel est un non-sens. L'auteur a voulu nous transporter dans les régions idéales : qui oserait dire qu'il n'a pas réussi ? Que le torse de son Napoléon rappelle le torse du Germanicus, je ne songe pas à le nier. Je demande, seulement, s'il était possible d'éviter cette ressemblance, sans sortir de la donnée purement héroïque, et je ne crois pas qu'il y ait deux manières de répondre à cette question. Si, comme je l'espère, ce bel ouvrage obtient les honneurs de la gravure, si la reproduction en est confiée au burin de M. Henriquel-Dupont ou de M. Calamatta, les idées que j'exprime ici entreront bien vite dans le domaine public. Dans tous les cas, la leçon ne sera pas perdue. Bien que je préfère *l'Apothéose d'Homère* à *l'Apothéose de Napoléon* sous le rapport poétique, je mets ces deux ouvrages sur la même ligne, à ne considérer que l'élévation et la pureté du style. L'un et l'autre méritent d'être étudiés sans relâche. La génération qui grandit sous nos yeux, et qui aspire à la gloire dans les arts, y trouvera des enseignements sans nombre. Les discussions soulevées par *l'Apothéose de Napoléon* ne sont

pas près de s'apaiser, et suffiraient, seules, à démontrer qu'elle appartient à un esprit de premier ordre. Quant aux esprits frivoles qui voudraient n'y voir qu'un pastiche ingénieux, je n'essaierai pas de réfuter leur opinion; ce serait vouloir leur donner un sens qui leur manque.

J'ai retrouvé, avec bonheur, dans le salon de la Paix, les qualités qui m'avaient séduit dans le plafond de la galerie d'Apollon : c'est la même abondance, la même spontanéité d'imagination. Le sujet proposé à M. Delacroix serait demeuré froid et inanimé, entre les mains d'un peintre voué sans réserve aux traditions académiques; il a pris, sous le pinceau d'un artiste indépendant et hardi, une vie énergique et puissante. M. Delacroix a franchement accepté la donnée qu'il avait à traiter, et n'a pas reculé devant la résurrection complète de la mythologie. C'est, de sa part, une preuve éclatante de sagacité. Il eût été difficile, en effet, de représenter le triomphe de la Paix, sans recourir aux dieux du paganisme; et je lui sais gré de les avoir appelés comme l'expression la plus claire de sa pensée. Il y a cela d'excellent dans les divinités païennes, qu'elles ont un sens nettement défini, et ne laissent aucune place à l'hésitation dans l'esprit du spectateur. C'est une langue toute trouvée, dont tous les termes sont connus depuis longtemps, que tous les esprits cultivés comprennent sans effort, et qui se prête naturellement à la représentation d'une idée. La manière dont

M. Delacroix a conçu *le Triomphe de la Paix* est pleine, à la fois, de grandeur et de simplicité. Tous les épisodes de cette vaste composition sont reliés, entre eux, par une intime parenté. La Terre éplorée lève les yeux au ciel, pour en obtenir la fin de ses maux. Elle est entourée de ruines. Près d'elle, un soldat éteint sous ses pieds une torche. Des amis, des parents, se retrouvent et s'embrassent. On relève en pleurant les victimes de la Guerre. La Paix, portée sur des nuages, ramène l'Abondance et le cortége des Muses. Cérès repousse Mars et les Furies. La Discorde s'enfuit et se replonge dans l'abîme, tandis que Jupiter, du haut de son trône, menace encore les divinités malfaisantes.

M. Delacroix a trouvé, dans ce programme, l'occasion de montrer son talent sous des aspects très-variés. La Terre, qui occupe la partie inférieure de la composition, attire d'abord l'attention par la majesté de sa douleur. Son regard est une prière éloquente. Les ruines amoncelées autour d'elle commentent et complètent ce qu'exprime son regard. Toute cette zone de la composition est lugubre et désolée. La Paix est traitée dans un style gracieux, qui désarmera, j'en suis sûr, les juges les plus difficiles. Son visage respire la sérénité. Le mouvement de la Cérès est énergique et vrai; je regrette, seulement, qu'il n'offre pas une réunion de lignes plus heureuse. En peinture, la vérité ne suffit pas, il faut y joindre la beauté; et M. Delacroix paraît avoir oublié cette condition impérieuse, en plaçant les

bras de Cérès sur deux lignes parallèles. La Discorde est plus habilement conçue; son visage exprime l'épouvante et la confusion. Les Muses, que le spectateur aperçoit sur un plan plus éloigné, sont d'une couleur charmante et d'une adorable jeunesse. Il est impossible de caractériser plus clairement les bienfaits de la paix. Elles arrivent, souriantes et légères, pour rendre aux hommes le calme et la joie. Je n'ai rien à dire de Jupiter, qui occupe le sommet de la toile. Son attitude menaçante achève d'expliquer le sens de la composition. *Apollon vainqueur du serpent Python* présente, sans doute, un intérêt plus dramatique; mais *le Triomphe de la Paix* n'est pas un sujet d'étude moins attachant. Il y a, dans le plafond de l'Hôtel de ville, un mélange de grâce et de grandeur qui étonne le régard et captive l'attention. Tous les yeux sont ravis par l'harmonie des couleurs et la vérité des mouvements. Il n'y a pas un spectateur qui, après avoir contemplé pendant une heure cette œuvre ingénieuse et puissante, ne se promette de la revoir. Par la variété des groupes, par le choix des tons, l'auteur a su donner à l'expression d'une idée toute la vivacité d'une action réelle. Tous ceux qui ont suivi, depuis trente-deux ans, les travaux de M. Delacroix reconnaîtront, dans son plafond de l'Hôtel de ville, une jeunesse d'imagination et, en même temps, une finesse de combinaison qui se trouvent bien rarement réunies dans le même esprit. Il est permis sans doute de désirer plus de précision, plus de pureté

dans la forme ; mais il y a dans cette dernière œuvre tant d'éclat et de sagacité, que nous aurions mauvaise grâce à chicaner l'auteur, sur l'indécision ou l'incertitude de quelques lignes. Les dons qu'il a prodigués dans *le Triomphe de la Paix* sont trop précieux, pour qu'on n'oublie pas ce qui lui manque.

Les caissons qui encadrent ce plafond, sans nous offrir des sujets qui se déduisent directement du sujet principal, retiennent, cependant, la pensée dans la même région. Vénus, Bacchus, Mars enchaîné, Minerve, la Poésie, Mercure, Cérès, et Neptune calmant les flots, peuvent être acceptés comme l'expression d'une pensée commune, comme l'expression du bonheur. Envisagés sous cet aspect, ces huit caissons n'ont rien d'inattendu. Je veux bien croire que la fantaisie les a dictés plutôt que la réflexion ; cependant la réflexion ne les répudie pas.

La vie d'Hercule, destructeur des monstres et vengeur des opprimés, a fourni à M. Delacroix onze motifs dont il a tiré un excellent parti. A proprement parler, c'est une histoire abrégée de la civilisation prise au point de vue païen. Hercule est recueilli par Junon et par Minerve après sa naissance. Minerve le tient dans ses bras et le présente à Junon, qui se dispose à l'allaiter. Après avoir posé deux colonnes aux bornes du monde, il se délasse de ses travaux. Il ramène Alceste des enfers et la rend à Admète. Il tue le Centaure. Il enchaîne Nérée, dieu de la mer, pour le forcer à lui

dévoiler l'avenir. Il s'empare du baudrier d'Hippolyte, reine des Amazones. Il étouffe Antée, que la Terre, mère de ce Titan, essaye en vain de défendre. Il délivre Hésione, fille de Laomédon, exposée pour être dévorée vivante par un monstre marin. Il écorche de ses mains le lion de Némée, pour se revêtir de sa peau. Il hésite entre la Vertu et la Volupté. Enfin il rapporte vivant sur ses épaules le sanglier d'Érymanthe, qu'il avait pris à la course. L'auteur a su traiter tous ces sujets, avec une variété d'accent qui lui fait le plus grand honneur. Tour à tour énergique et gracieux, il a trouvé, pour l'expression de ces actions si diverses, une série de mouvements toujours vrais. Tous ces petits poèmes sont très-heureusement conçus, et je ne serais pas étonné de voir bien des spectateurs les préférer au *Triomphe de la Paix*. Je ne partagerais pas leur prédilection, mais je ne saurais la condamner; car je reconnais, volontiers, que ces épisodes de la vie d'Hercule offrent plus d'attrait à l'imagination que le développement d'une idée purement philosophique.

Ce qui me charme surtout dans cette biographie du héros civilisateur, c'est l'abondance et la spontanéité de l'invention. Il n'y a pas une figure, pas une attitude qui accuse la contrainte ou l'épuisement. L'auteur se meut en pleine mythologie, comme dans son atmosphère naturelle. Il marche d'un pas ferme et délibéré ; on sent qu'il foule un sol qui lui est familier. Cependant je suis loin de croire que ces compositions

soient improvisées. Si la forme n'est pas toujours assez franchement écrite, l'expression est toujours vraie, et, pour atteindre à une pareille vérité, il faut réfléchir longtemps avant de prendre le crayon ou le pinceau. Quoi qu'on puisse penser de l'exécution envisagée au point de vue scientifique, il est certain qu'il n'y a pas trace de précipitation. L'auteur a pris son temps et n'a rien mis sur la toile, sans avoir interrogé sa pensée dans tous les sens. S'il ne réussit pas à contenter tous les juges, s'il n'achève pas toujours ce qu'il a conçu, s'il n'écrit pas sa volonté en termes assez précis, on sent du moins qu'il n'a rien livré au hasard. Étant donné ses habitudes, il a fait tout ce qu'il pouvait faire.

Ici je m'engage sur un terrain délicat. Est-il permis à un artiste, si ingénieux qu'il soit, de ne pas achever l'expression de sa volonté, d'abandonner son œuvre avant d'en avoir déterminé tous les contours? Non sans doute. Dans le domaine de la théorie, la réponse n'est pas douteuse; mais qui oserait affirmer que M. Delacroix ferait mieux en travaillant plus lentement? A coup sûr ce n'est pas moi. Il tâtonne, il hésite longtemps, comme tous les esprits qui mesurent les difficultés de leur tâche; mais une fois qu'il a pris son parti, il a hâte d'arriver au but. La rapidité de l'exécution est une des nécessités de sa nature. Il essaierait en vain de travailler lentement : il gâterait son œuvre au lieu de l'améliorer; il se refroidirait, il prendrait sa

tâche en dégoût, et nous perdrions la meilleure partie de son talent.

C'est pourquoi je ne veux pas le juger d'une manière absolue. C'est en pareil cas qu'il faut se rappeler la maxime antique : La justice rigoureuse n'est, trop souvent, qu'une souveraine injustice. Jouissons des dons qu'il a reçus, et ne lui demandons pas, avec obstination, l'exactitude et la pureté des lignes qu'il a peut-être cherchées, mais vers lesquelles son instinct ne le porte pas. Les imaginations vraiment fécondes ne sont pas assez nombreuses, pour qu'on leur marchande l'admiration et la sympathie. M. Delacroix est un des inventeurs les plus heureux de notre temps; à ce titre, il occupe dans l'école française une place considérable; essayer de la lui disputer au nom des traditions, dont il connaît toute l'importance, mais qui l'enchaîneraient sans le guider, serait à mes yeux une tentative parfaitement stérile. A quoi bon lui reprocher des erreurs qu'il n'ignore pas? Il invente, il est heureux d'inventer. Sa vie et sa puissance sont dans son imagination. C'est donc le développement de son imagination qu'il faut discuter, et non pas le côté scientifique de ses œuvres. Tout en maintenant les droits de la théorie, sachons maintenir aussi les priviléges de l'invention. Quand cette faculté précieuse se révèle à nous dans toute sa splendeur, serait-il sage de nous cuirasser contre la joie qu'elle nous donne, et de gourmander la fécondité au nom de la science? Pour ma part, malgré

mon respect pour la pureté de la forme, je me laisse aller au charme de l'invention. J'admire et j'aime *le Triomphe de la Paix* et les épisodes de la vie d'Hercule, tout en reconnaissant que ces œuvres éclatantes pourraient être écrites dans une langue plus précise. Je ne partage pas la colère des esprits chagrins devant un contour inachevé.

D'ailleurs, les défauts qu'on reproche à M. Delacroix sont beaucoup moins sensibles dans un plafond que dans un tableau composé seulement de quelques figures, et dont l'œil peut à loisir interroger toutes les parties. La peinture de décoration lui convient à merveille; c'est là qu'il règne vraiment en maître. Il semble que sa palette s'enrichisse, à mesure que l'espace s'agrandit devant lui. Il aime à manier, à pétrir de grandes masses; il ne s'effraye d'aucune difficulté, et trouve sans effort des tons harmonieux pour les plus vastes compositions. Le devoir de la critique est de l'encourager dans cette voie. Le salon de la Paix dessillera, je l'espère, les yeux des juges prévenus; en voyant toutes les ressources de cet esprit ingénieux, les partisans exclusifs de la science consentiront à reconnaître, comme légitime, la renommée qu'il a conquise par trente ans d'un labeur assidu. Depuis *Dante et Virgile* jusqu'au salon de la Paix, quelle variété, quelle fécondité! Il ne s'est pas reposé un seul jour. Le travail est pour lui un besoin et une joie. Il a tour à tour abordé les sujets les plus difficiles de l'histoire et de la Bible, et son dernier

ouvrage, aussi éclatant, aussi séduisant que les ouvrages de sa jeunesse, révèle une maturité de jugement que lui envieraient les partisans les plus dévoués de la tradition.

Je n'essaierai pas d'établir une comparaison, entre *le Triomphe de la Paix* et *l'Apothéose de Napoléon*. Ce serait, à mon avis, un pur exercice de rhéteur. A quoi bon opposer l'un à l'autre deux hommes d'une nature si diverse? De tels parallèles n'apprennent rien à personne; pour ma part, je ne crois pas que la critique doive se complaire dans les jeux d'esprit. Ce que j'ai dit de MM. Ingres et Delacroix, montre assez clairement le fond de ma pensée. J'aurais beau multiplier les antithèses et faire appel à tous les artifices du langage, je n'arriverais pas à exprimer une idée nouvelle. Il me semble donc plus sage de laisser au lecteur le soin de tirer la conclusion. Si j'ai bien compris le sens et la valeur des deux ouvrages que je viens d'analyser, si j'ai réussi à traduire nettement l'impression que j'en ai reçue, le lecteur n'aura pas de peine à déterminer le rang qui appartient à chacun d'eux, et, si je ne me trompe, il se prononcera comme moi contre l'opportunité de toute comparaison.

Quoi que puissent dire les partisans exclusifs de l'art antique, il y aura toujours, en peinture, deux grandes écoles dont les principes et les tendances ne pourront se concilier, ou du moins dont les œuvres ne pourront être jugées d'après les mêmes lois. La première voi

dans l'expression de la forme le but suprême de l'art, et pour justifier sa prédilection, elle n'a pas besoin de se mettre en quête d'arguments : elle trouve, dans le passé, d'éloquents plaidoyers qui ont épuisé la question. La seconde, sans dédaigner la forme dont elle connaît tout le prix, se préoccupe de l'éclat et de l'harmonie des couleurs. Au lieu de chercher l'expression de la forme dans le choix des lignes, elle la cherche dans le choix des tons. Il n'est pas vrai, comme on l'a trop souvent répété, qu'elle considère le dessin comme une des tâches secondaires de la peinture : l'affirmer, ce serait lui prêter une pensée qu'elle n'a jamais conçue ; il suffit de jeter les yeux sur les œuvres de Titien et de Paul Véronèse, pour comprendre toute l'ineptie d'une telle supposition ; mais tout en gardant pour la forme un profond respect, cette école ne cache pas sa prédilection pour la splendeur de la lumière, pour les couleurs vives et variées. Toutes les fois que l'une de ces deux prédilections domine à l'exclusion de l'autre, l'œuvre est nécessairement incomplète. Aussi les artistes, vraiment grands, n'ont jamais sacrifié la couleur au dessin, ou le dessin à la couleur. Cependant, pour rester dans les limites de l'équité, il ne faut pas juger les œuvres d'art d'une manière absolue. C'est pourquoi j'ai tâché d'estimer le salon de la Paix et *l'Apothéose de Napoléon*, en tenant compte des facultés particulières qui caractérisent MM. Ingres et Delacroix. C'est, à mon avis, la seule manière de leur rendre justice. Les deux

grandes écoles que j'ai tenté de définir ne sont pas, dans l'histoire de la peinture, de purs accidents, mais une nécessité. Elles révèlent deux faces, deux aspects de l'intelligence humaine, et, par cette raison même, sont destinées à se perpétuer. Tant qu'il y aura des peintres, ces deux écoles persisteront, et la critique, sous peine de méconnaître la valeur des œuvres enfantées par chacune d'elles, devra toujours se rappeler le but qu'elles se proposent. J'admets volontiers, et le bon sens m'y oblige, que chacune des deux envisage l'art d'une manière incomplète; mais cette vérité une fois admise, je suis forcé d'abandonner le champ de l'absolu, sous peine d'être inique. L'histoire, en effet, nous offre un grand nombre d'artistes éminents qui n'ont entrevu qu'une face de la beauté. En restant obstinément dans le champ de l'absolu, nous serions amené à nier, comme incomplètes, des œuvres dignes d'admiration.

Je voudrais qu'il me fût donné de populariser ces idées de tolérance; je suis sûr que l'art et le public y trouveraient leur compte. Si la foule comprenait la nécessité de juger les peintres de notre temps selon leurs facultés, les œuvres spontanées deviendraient plus nombreuses, en raison même des encouragements qu'elles recevraient. C'est à l'État surtout, c'est aux hommes qui distribuent les travaux, qu'il appartient de répandre parmi la foule les principes que je viens de développer; car ils sont chargés de mettre en valeur,

de faire fructifier toutes les richesses intellectuelles de notre pays. En se laissant guider par leurs prédilections, ils condamneraient, sinon au néant, du moins à l'obscurité, une partie des richesses qui leur sont confiées; c'est pourquoi je suis heureux de voir réunis, dans la décoration de l'Hôtel de ville, les noms de MM. Ingres et Delacroix. Je vois dans cette réunion un gage de tolérance. Il se trouvera toujours des esprits étroits qui répudieront le premier au nom de l'école vénitienne, et le second au nom de l'école romaine. L'administration ne doit se laisser entraîner par aucune doctrine exclusive. Dans le choix des artistes qu'elle appelle à décorer nos monuments, ce n'est pas le triomphe de telle ou telle école qu'il faut avoir en vue, mais bien le développement de la pensée sous ses aspects les plus divers. Or, pour réaliser ce vœu des bons esprits, il est nécessaire d'encourager tous les artistes qui possèdent un talent élevé, sans leur demander d'où ils viennent, où ils vont, ce qu'ils veulent, ce qu'ils poursuivent : pourvu qu'ils aient donné des gages de savoir et d'invention, ils ont des droits égaux à la décoration de nos monuments; c'est là une vérité qu'il suffit d'affirmer.

Je n'ignore pas, qu'en parlant ainsi, je m'expose tout à la fois au reproche d'indifférence et au reproche de profanation. Les admirateurs exclusifs de M. Ingres m'accuseront de méconnaître la sainteté de la tradition; les admirateurs exclusifs de M. Delacroix verront en

moi un esprit incapable de se passionner pour la cause du progrès; car ils confondent, volontiers, le respect de la tradition avec l'immobilité. Si j'étais assez malavisé pour me préoccuper de ce double péril, je n'aurais plus qu'à me réfugier dans le silence; mais je comprends autrement les devoirs et les droits de la critique. S'il est permis, s'il est prescrit même aux inventeurs de suivre une doctrine intolérante, la tolérance est pour les juges une condition d'équité. Tous ceux qui étudient les œuvres de l'imagination, qui veulent en signaler la valeur à l'attention publique, doivent envisager l'art sous tous ses aspects. Ce qui s'appelle, dans les ateliers, indifférence ou profanation change de nom, dès qu'il s'agit non pas d'inventer, mais d'apprécier les fruits de l'invention. Les disciples de Rome et de Florence n'ont pas plus de priviléges que les disciples de Venise ou d'Anvers. Il n'y a pas de création possible sans parti préconçu; mais avec un parti préconçu, dans le domaine de la critique, l'injustice devient une nécessité. Aussi, toutes les fois que j'essaye d'estimer la valeur d'un tableau, je m'efforce d'oublier mes prédilections, et si je ne réussis pas toujours dans cette tâche difficile, j'ose croire, du moins, que personne ne contestera mon entière bonne foi. La réunion de MM. Ingres et Delacroix m'offrait une éclatante occasion de proclamer la nécessité de la tolérance, et je l'ai saisie avec empressement. J'ai tenu à prouver que mon admiration pour le savoir profond, pour le goût exquis de l'artiste

éminent à qui nous devons *l'Apothéose d'Homère* et tant d'autres beaux ouvrages, n'enlève rien à ma sympathie pour l'imagination active et féconde de M. Delacroix. Peu m'importe que des esprits studieux, mais entêtés, pour qui l'antiquité est le dernier mot de toute chose, m'accusent de méconnaître l'inviolable sainteté de la tradition. Je m'applaudis de ne pas partager leur adoration exclusive pour le passé; car j'aime tout ce qu'ils aiment, et mon admiration pour les œuvres de l'antiquité ne ferme pas mes yeux aux mérites de mon temps.

Il y a, d'ailleurs, deux manières de comprendre la tradition, l'une étroite et stérile, l'autre large et féconde. Croire que le passé a tout dit, ne nous a rien laissé à dire, c'est se condamner à d'éternelles répétitions. Toutes les œuvres enfantées sous l'empire de cette doctrine, quel que soit d'ailleurs le mérite qui les recommande, n'ont pas de raison d'être. A proprement parler, elles n'ajoutent rien à la somme du travail humain, et je me glorifie de ne pas comprendre ainsi l'étude du passé. La tradition bien comprise signifie tout autre chose. Les œuvres de l'antiquité, pour les esprits vraiment éclairés, ne sont qu'un moyen d'interroger la nature. Consulter les maîtres de la Grèce et de l'Italie, c'est emprunter leurs yeux pour voir ce qu'ils ont vu, mais sans nous dispenser de regarder à notre tour : c'est emprunter leur langage, non pour exprimer ce qu'ils ont pensé, mais pour donner à notre pensée

personnelle plus d'évidence et de clarté. C'est ainsi que M. Ingres comprend la tradition ; l'harmonie et la pureté qui éclaient dans toutes ses œuvres ne sont pas de simples souvenirs. Il parle avec bonheur, avec fierté la langue du passé, mais il exprime des idées qui lui appartiennent. Pour lui, la tradition n'est pas l'immobilité, mais un mouvement glorieux qui commande un mouvement nouveau. C'est un encouragement, une leçon. Or quelle valeur pourrait avoir une leçon, qui condamnerait toutes les générations futures à jouer le rôle d'écho? A quoi bon interroger la vie des générations qui ont disparu, si ce n'est pour vivre, à notre tour, d'une vie personnelle et active? Ceux qui se vantent de comprendre et d'admirer M. Ingres, et qui ne voient en lui que l'image du passé, le méconnaissent et le calomnient à leur insu. Il continue le passé et ne le reproduit pas.

M. Delacroix lui-même, que des admirateurs égarés voudraient nous donner pour un homme nouveau, pour un artiste sans aïeux, respecte et continue le passé à sa manière. Seulement, au lieu d'interroger la Grèce, il interroge, il étudie avec ardeur Venise et Anvers. Il vit dans le commerce assidu de Rubens et de Paul Véronèse, au lieu de s'entretenir avec Phidias. Il est donc fils de la tradition aussi bien que M. Ingres ; mais il a choisi dans l'histoire de l'imagination un moment plus rapproché de nous, dont il n'est ni l'image ni l'écho, qu'il admire et qu'il aime, sans renoncer à son indé-

pendance. Il emprunte la langue de Rubens et de Paul Véronèse, comme M. Ingres la langue de Raphaël et de Léonard de Vinci, pour exprimer ce qu'il a pensé. *Les Noces de Cana* et *la Descente de croix* sont pour lui un enseignement, un conseil dont il profite habilement, tout en marchant dans la voie qu'il s'est frayée. Croire qu'il ne relève de personne, qu'il a la prétention de créer un art absolument nouveau, sans racines dans le passé, c'est lui faire un triste compliment. Tous les hommes d'une véritable valeur cherchent, dans la tradition, un modèle et un auxiliaire. A cet égard, MM. Ingres et Delacroix sont du même avis. Quelle que soit la diversité de leurs œuvres, sur ce terrain du moins ils se donnent la main, quoique leurs disciples ne paraissent pas s'en douter. C'est la seule comparaison que je veuille établir entre eux, la seule à mes yeux qui puisse offrir quelque intérêt. S'ils se séparent à l'heure de l'invention, ce n'est pas à nous de nous en plaindre, puisqu'ils offrent à notre admiration deux faces de l'art dont la réunion est la beauté suprême, la sévérité de la ligne et l'éclat de la fantaisie.

1854.

VIII

MOZART

DON JUAN A L'OPÉRA

Mozart, qui parlait de lui-même avec franchise et sévérité, a dit qu'il préférait à tous ses ouvrages dramatiques *Idomeneo* et *Don Giovanni*; quelques personnes assurent que Beethoven avait une prédilection marquée pour *la Flûte enchantée*. Ces deux jugements, prononcés par deux génies du premier ordre, ont à coup sûr une valeur sérieuse; mais si l'on ne peut se dispenser de les enregistrer, on n'est pas forcé d'y souscrire. Le consentement unanime des intelligences les plus délicates et les plus fines place *Don Juan*, bien au-dessus d'*Idomeneo* et de *la Flûte enchantée*. *Don Juan* résume toutes les qualités éclatantes et solides qui, dans les autres ouvrages de Mozart, ne se révèlent qu'isolément. On retrouve dans *Don Juan* toute la gravité d'*Idoménée*, toute la grâce de *l'Enlèvement*

au sérail, toutes les ressources instrumentales de *la Flûte enchantée*. Étudier *Don Juan*, c'est étudier Mozart.

L'avénement et la haute fortune de la musique italienne en France depuis une vingtaine d'années, la réaction exercée contre la musique dramatique, telle que la concevaient Grétry et Dalayrac, qui ont fait pendant si longtemps l'admiration et la joie de la société française, l'anathème prononcé par les symphonistes contre le drame musical, nous amènent naturellement à poser cette question : Quelles sont les conditions de la musique dramatique ?

Si *Don Juan* est un drame, et si Mozart diffère absolument, par sa manière et ses intentions, de la déclamation française et de la mélodie italienne, il doit y avoir au fond de *Don Juan* un secret de la plus haute importance, ignoré ou méconnu par la plupart des musiciens de France et d'Italie. Je pense, en effet, que les compositeurs français de la fin du XVIIIe siècle ont reculé inconsidérément les limites de l'expression musicale, tandis que les compositeurs italiens du XIXe ont souvent attribué à la musique une puissance trop exclusivement sensuelle.

Vouloir trouver dans la musique les moyens de traduire successivement, une à une, individuellement, les passions humaines; vouloir exprimer par les sons, non-seulement les mouvements tumultueux de l'âme dans leur généralité la plus saisissante, mais encore les

détails, et je dirai volontiers les curiosités de ces mouvements, ce n'est rien moins, à mon avis, qu'ignorer ou trahir la mission de l'art musical.

D'autre part, ne voir dans la musique qu'une distraction plus ou moins vive, une occupation pour l'oreille et non pour le cerveau, exclure la passion de l'orchestre et de la voix, ne voir, dans la combinaison des sons, qu'un artifice ingénieux, destiné à produire certaines impressions quelquefois excitantes jusqu'à l'ivresse, quelquefois voluptueuses et nonchalantes jusqu'à la somnolence, ce n'est pas une erreur moins grave.

Aujourd'hui la lutte insensée de la musique et de la poésie n'est plus possible; c'est une hallucination maladive qu'il faut aller chercher dans les livres des encyclopédistes. Personne ne croit plus que la flûte ou le violon doivent chercher à modeler leur expression sur Virgile et Euripide, et cependant le XVIIIe siècle n'allait pas à moins. Il n'y a pas cinquante ans, on rencontrait, dans les salons de Paris, des gens fort graves qui s'extasiaient à loisir sur un récitatif ou un grand air, où ils trouvaient notées et scandées toutes les arguties amoureuses de Marivaux et de Dorat. A cette époque, l'expression musicale était d'autant plus savante qu'elle était plus complexe. On s'inquiétait moins de la vérité que du détail. On n'aimait pas la musique pour elle-même, on l'estimait d'après sa parenté avec la poésie. Mais cette alliance

violente était un mensonge ; la poésie et la musique se paralysaient en s'étreignant. Nous le savons aujourd'hui, et cette lutte désastreuse de la forme poétique et de la forme musicale aurait grand'peine à recommencer.

Mais la musique dramatique, qui, loin de se prendre à la poésie et de lui servir d'organe et d'accompagnement, se propose, pour modèle et pour but, comme terme dernier de ses efforts et de sa puissance, les masses instrumentales de la symphonie, moins l'unité progressive et logique, mérite-t-elle vraiment le nom de musique dramatique? Une symphonie, découpée en chœurs, en trios, en cavatines, peut-elle devenir un opéra? Les parties de hautbois ou de clarinette, exécutées par le gosier humain, peuvent-elles servir à la construction d'un drame musical ? Ces questions, qui sembleront oiseuses au plus grand nombre, ont pourtant une réelle importance.

Si la symphonie, comme je n'en doute pas, est de toutes les formes musicales, la plus exquise, la plus achevée, la plus puissante, est-ce à dire que les lois de la composition symphonique sont identiquement les mêmes que celles de la musique dramatique? En admettant, comme j'incline à le faire, que la forme dramatique ne soit qu'une forme secondaire dans la musique, en faudra-t-il conclure que le drame musical n'ait pas à remplir des conditions individuelles et propres? Si ce dernier problème n'est pas encore résolu

aussi nettement que celui de la musique déclamée, si l'opinion populaire ne s'est pas encore prononcée, au moins est-il permis de la pressentir, en consultant les esprits éclairés et progressifs qui dominent et dirigent l'avis du plus grand nombre.

Si le drame musical ne relève directement ni de la poésie ni de la symphonie, s'il se condamne à la médiocrité dans le premier cas ; si, dans le second, il n'est que l'image effacée d'une figure plus splendide et plus complète, que doit-il donc se proposer? Sans nul doute, la passion est de son domaine, puisque la passion peut se traduire sous la forme musicale.

A mon avis, la musique doit prendre la passion de première main, c'est-à-dire à son origine. Loin de confier au poète le développement et le détail du sentiment qu'elle veut exprimer, elle ne doit demander au *librettiste* qu'un canevas d'une trame large et flexible, qu'elle puisse broder à son gré, sans jamais craindre que la solidité du tissu fasse obstacle aux caprices de son travail. De cette sorte, on le comprend, le musicien ne doit jamais se mettre au service du poëte; il doit le prendre comme un ami docile et dévoué, qui trace la route et n'y marche pas, qui désigne le sol où se bâtira le palais, choisisse le terrain où s'assoiront les fondements, mais ne pose pas une seule pierre de l'édifice. La musique, il ne faut pas l'oublier, est, par elle-même, un organe aussi complet pour la pensée que la poésie; non pas qu'elle puisse prétendre à lutter de

précision et de souplesse avec la parole, lorsqu'il s'agit d'une idée à expliquer; mais je veux dire seulement, qu'étant donné un sentiment à exprimer, le poëte et le musicien, en choisissant chacun le côté qui convient le mieux aux ressources de leur art, pourront atteindre à la même puissance et au même succès.

Je ne conseillerais pas à un musicien d'essayer l'expression de sentiments limités et précis, comme l'ambition ou la jalousie, par exemple; et si, de nos jours, il s'est rencontré quelques esprits enthousiastes et inexpérimentés qui ont voulu écrire dans l'orchestre le journal de leurs impressions, il faut les plaindre et les blâmer, mais ne pas suivre la route aventureuse où ils se sont égarés.

Je crois que le musicien doit choisir dans les mouvements de l'âme les plus généraux et les plus vagues, les plus constants et les plus vifs, tels que la joie, la colère, la tendresse, et ne jamais se hasarder dans les routes plus étroites où le pied seul du poëte peut marquer son empreinte sans trébucher.

Mozart me paraît avoir admirablement compris les limites de la musique dramatique. Il a écrit dans sa vie plusieurs symphonies, et beaucoup d'admirables. Il a composé, pour les instruments à cordes et les instruments à vent, des morceaux d'une facture spéciale; mais il s'est profondément pénétré des ressources et des convenances de la scène, et on n'a pas à lui reprocher, comme à Spohr ou à Beethoven dans *Faust* et

Fidelio, d'avoir attribué à la voix humaine le rôle de l'instrumentiste et de l'orchestre.

Don Juan était un sujet difficile, qui admettait et demandait l'expression de sentiments variés et distincts. Ce sujet traité selon la manière des musiciens français au XVIIIe siècle, ou des compositeurs italiens du XIXe, n'aurait pas eu le caractère musical que nous lui connaissons. Nous aurions eu une déclamation obscure ou une orgie bruyante, un récitatif morcelé ou bien une assourdissante bacchanale. Mozart n'a rien fait de tout cela. Il a mieux fait. Voyons pourquoi.

Et d'abord que signifie le caractère de don Juan ? Molière, Byron et Hoffmann l'ont compris diversement : lequel des trois a raison ? Dans Molière, don Juan est un gentilhomme libertin, vantard, fanfaron, ivrogne, endetté. On a dit que le dernier trait était de trop. Je ne suis pas de cet avis. On peut mener une vie joyeuse, magnifique et dissolue, et dormir dans les bras des courtisanes dans un somptueux palais, tandis que les créanciers grelottent à la porte. Il n'y a rien de mesquin ni d'absurde, poétiquement parlant, à dévorer, dans une couche embaumée, les châteaux et les prairies que l'on n'a plus, à boire dans une coupe savoureuse une fortune engagée trois fois à des usuriers imbéciles. Cet embarras, très-grave pour les économistes, n'a rien de sérieux pour un libertin effréné. Si la carrière de débauche en devient plus courte et plus étroite, elle n'est pas pour cela moins folle et

moins rapide. Un homme à qui personne, je l'espère, ne voudra contester son titre de gentilhomme, et qui mettait l'âge de son blason bien au-dessus de sa gloire personnelle, l'auteur de *Lara*, avant de dire adieu à la pruderie hypocrite de l'Angleterre, et d'aller distraire son égoïsme blasé parmi les filles ardentes de Cadix et de Lisbonne, a souvent vu l'usure à son chevet. L'opulence débauchée s'accommode très-bien du désordre et du dénuement. Celui qui calcule et qui épie l'épuisement de sa fortune n'aurait pas grand'chose à faire, pour calculer, du même œil, l'envahissement de la satiété et l'épuisement de ses plaisirs. Un libertin rangé n'est pas un libertin. Le vice réfléchi n'est qu'une monstruosité misérable, digne de mépris plutôt que de pitié, c'est un vieillard tremblant qui achète au bazar la pudeur affamée.

Tout en reconnaissant que le don Juan de Molière manque de grandeur et de poésie, je crois qu'il faut admettre la vérité du personnage tel qu'il l'a conçu ; il a saisi le côté réel et bourgeois plutôt que le côté idéal et poétique, mais il a traduit à merveille la part qu'il avait choisie. Une seule fois dans Alceste, il lui est arrivé de s'élever au-dessus de la comédie ; mais sa pénétration moqueuse s'arrangeait mal de l'invention des rôles énergiques. C'est pourquoi le don Juan de Molière, quoique vrai, n'a qu'une vérité partielle et incomplète.

Byron, en prenant pour sujet de son dernier poème

le héros de Molière, l'a transformé selon ses goûts, l'a façonné selon le caractère particulier de son esprit. Molière avait fait don Juan joyeux et comique, Byron l'a fait satirique, insouciant, aventurier, sceptique, contempteur de Dieu et des hommes. Le don Juan de Byron est-il plus complet que celui de Molière ? Ne manque-t-il rien à ce page égrillard qui passe du lit de Juana au lit d'Haïdée, de Gulleyaz à Catherine, et qui vient enfin éteindre et assombrir sa verve railleuse parmi les *bas bleus* de Londres? La satire peut-elle, plus que la comédie, suppléer le drame? Je ne le crois pas. Qu'on y prenne garde, le poème de Byron ne s'attaque pas seulement aux hommes, il s'attaque à la poésie elle-même ; c'est un livre prodigieux, mais une perpétuelle négation. Quand il arrive à Byron d'écrire deux ou trois stances d'idéale rêverie ou de passion sincère, c'est toujours avec l'arrière-pensée de couvrir de boue la statue qu'il vient de ciseler, de semer dans la fange les ruines du palais qu'il vient de bâtir. Il fait si bien par ses mordantes épigrammes et ses impitoyables sarcasmes, que le doute ne s'arrête pas aux lèvres de don Juan ; ce n'est pas la vertu seule qu'il met en lambeaux, ce ne sont pas les seules croyances qu'il réduit en cendres. Quand il a déchiré et jeté au vent les lois des sociétés humaines, il ne s'arrête pas, il fait de son héros ce qu'il a fait de la vertu, des croyances et des lois : le doute s'attaque à don Juan lui-même ; c'est à peine si l'on y croit.

Dans le don Juan de Byron, il y a autant de Luther et d'Erasme que de Buckingham et de Rochester. Le scepticisme dialectique glace bien souvent le libertinage effréné. Avec un personnage ainsi fait, quel drame serait possible? L'action, l'entraînement, se peuvent-ils concilier avec ce perpétuel retour sur soi-même, qui concentre la meilleure partie de la vie dans le domaine de la conscience? Quand le don Juan anglais sort des bras d'une femme, ce n'est point pour se plaindre de n'avoir pas trouvé le bonheur qu'il espérait, c'est pour railler le dénouement de l'aventure. Il ne brise pas le miroir où il a vu l'image de son impuissance; il se contente de le ternir du souffle de son ironie. C'est pourquoi le don Juan de Byron n'est pas celui de Mozart.

Hoffmann a vu plus avant que Molière et Byron dans l'âme de don Juan, il a donné de ce type poétique une interprétation savante et neuve; le premier il a vu, dans la vie aventureuse de ce libertin grand seigneur, la lutte de la vie morale et de la vie matérielle. Dans les quelques pages qu'il a écrites sur le chef-d'œuvre de Mozart, il explique nettement pourquoi don Juan n'est pas un débauché vulgaire. L'inconstance, loin d'être une violation avilissante des engagements les plus sacrés, n'est que la perpétuelle poursuite d'un idéal irréalisable. Si don Juan flétrit dona Elvira, dona Anna et Zerlina, ce n'est pas seulement pour le plaisir d'une heure; c'est pour atteindre un bonheur qu'il a

rêvé et qu'il ne doit pas connaître. Chaque fois qu'il renonce à ses amours de la veille, c'est qu'il espère trouver, dans ses amours du lendemain, une ivresse plus durable où noyer le souvenir des jours déjà dévorés. La lutte qu'il a commencée contre les hommes et les choses n'est pas, seulement, la lutte de l'athéisme et du mépris contre la croyance et le dévouement, c'est le combat de l'espérance défaillante contre la réalité, du cœur inapaisable, rassasié des plaisirs qui tarissent, et cherchant les plaisirs qui ne tariront pas. C'est le duel de l'homme qui veut être Dieu, contre la création jalouse qui limite sa puissance et se raille de ses efforts, c'est le siége d'une cité imprenable dont il a vu les murs blanchir à l'horizon, mais qui s'évanouit à mesure qu'il tente de l'escalader.

La débauche ainsi interprétée est une folie, mais une folie digne de compassion, une folie poétique. Le vice, et les flétrissures qu'il inflige à ses victimes, ne sont que les mouvements tumultueux d'une âme ambitieuse qui s'est trompée de route. Elvire, Anna, Zerline ne sont plus sacrifiées seulement aux désirs d'un libertin ; leurs bras qui s'ouvrent pour l'embrasser et qui essayent vainement de le retenir, n'ont pas à regretter leurs caresses; car il était sincère dans son amour comme il est sincère dans son abandon; il croyait pouvoir demeurer, et il ne le peut; il espérait étancher ses lèvres ardentes dans leurs baisers, mais sa lèvre s'est desséchée, et il a cherché des amours nou-

velles. Son mépris n'est pas une injure, c'est une colère qui fait pitié, mais qui n'avilit pas.

Le don Juan d'Hoffmann est très-grand; c'est un type hardi, plein de douleur et de vérité, une élégie poignante et qui fait saigner le cœur; c'est une lamentation désolée sur la misère des affections humaines qui se prétendent divines, durables et heureuses; c'est un poëme magnifique, semé d'austères leçons et de lugubres avertissements. Mais avec cette donnée le drame est-il possible, et le châtiment providentiel est-il intelligible?

Il me semble qu'Hoffmann, en faisant une large part à la douleur désespérée de don Juan, fait une part trop mesquine et trop pauvre à son orgueil obstiné. On ne comprend pas assez pourquoi don Juan insulte à Dieu dans chacune de ses débauches, pourquoi il accuse le ciel de son sang attiédi et de ses désirs renaissants. Sans l'orgueil, en effet, la débauche impie de don Juan n'a pas de caractère dramatique. La douleur, la satiété, l'espérance indomptable du libertin, sont un élément d'intérêt, mais d'intérêt purement personnel. L'intérêt dramatique doit naître de l'orgueil qui persévère dans le vice, parce que l'orgueil, ainsi conçu, est un élément d'action et appelle la vengeance.

Voici donc comme je conçois le drame de don Juan. Après avoir peuplé sa liste homicide de plusieurs milliers de noms oubliés du jour où ils sont inscrits, don Juan, pour la première fois, songe à se fixer;

l'œil fatigué de suivre incessamment le sillage du navire, il pense à jeter l'ancre ; il choisit la beauté d'Elvire comme un port où il espère trouver le repos et le bonheur. Mais à peine a-t-il pris pied, qu'il se dégoûte de l'inaction et de la paix. Il veut repartir.

Dona Anna, plus belle, plus idéale, moins crédule et moins confiante, plus difficile à conquérir, lui semble une proie digne de lui ; il veut l'avoir, il l'aura ; pour l'obtenir, il ne reculera, ni devant l'adultère, puisqu'Elvire est sa femme, ni devant le meurtre, car il mettra l'épée à la main, si le père de dona Anna vient redemander sa fille. Le commandeur n'entre en scène que pour tomber mort aux pieds de don Juan.

La seconde maîtresse a le sort de la première : désirée, elle était sans prix ; possédée, elle ne vaut plus un regard. C'est le tour de Zerline. Une jeune fiancée, pleine d'innocence et de candeur, réveille une dernière fois le cœur blasé de don Juan. Cette nouvelle ambition, d'autant plus vive qu'elle est plus singulière et plus neuve, doit se réaliser comme les autres. L'énergique volonté du libertin désespéré aura bon marché de cette vertu ignorante, qui ne sait pas se défendre contre l'étonnement. L'heure de la vengeance arrive. Dona Elvire et dona Anna arrachent don Juan aux bras de Zerline.

La mesure est comblée ; les hommes ne suffisent plus au châtiment de don Juan, c'est le ciel qui doit s'en charger. Don Juan répond aux solennelles menaces

de la statue du commandeur par un défi hautain. Il l'invite à sa table.

La partie est perdue, mais don Juan ne veut pas lâcher pied ; il s'enivre joyeusement en attendant son convive de pierre ; on frappe à la porte ; entre le commandeur. Don Juan veut lui serrer la main. Il se sent pris dans un étau inexorable. Plus de fuite possible, la terre s'ouvre, don Juan s'abîme, l'enfer l'engloutit. Dona Elvire, dona Anna et Zerline sont vengées.

Ainsi le désespoir et l'orgueil, l'élégie et le drame, se marient dans le type de don Juan. La comédie ne suffisait pas, l'ironie n'était qu'une interprétation incomplète, la douleur de la rêverie, en présence de la réalité, laissait encore dans l'ombre une partie de cette âme prodigieuse. L'orgueil achève le tableau et justifie le châtiment.

C'est, je crois, le type que Mozart avait dans sa pensée, lorsqu'il a écrit la partition de *Don Giovanni*.

On le voit, le libretto de *Don Giovanni* offre au musicien un sujet riche et varié. La diversité des passions, les péripéties qu'elle enfante, les personnalités distinctes qu'elle crée, offrent à l'invention une matière abondante. En même temps, les épisodes de l'action, en groupant à de certains moments la masse des acteurs, permettent à l'harmonie de déployer toutes ses ressources. Or, à l'époque où Mozart vivait, il avait devant lui deux routes ; il se trouvait placé entre l'impression ineffaçable des premières études de son

enfance et les impressions non moins vives qu'il avait rapportées de ses voyages d'Italie. La lecture et la pratique assidue des chefs-d'œuvre de Sébastien Bach et de Haydn lui inspiraient, naturellement, une prédilection marquée pour les maîtres de l'Allemagne ; mais cette prédilection devait être ébranlée par les ravissantes mélodies qu'il avait entendues à Rome, à Naples et à Milan. Dans les ouvrages d'imagination, je ne suis pas grand partisan des méthodes conciliatoires ; je ne puis que sourire de pitié, quand j'entends regretter sérieusement que Pascal n'ait pas écrit les mémoires du Coadjuteur, Racine les comédies de Molière, ou que la couleur éclatante de Rubens n'ait pas été distribuée sur les contours divins de Raphaël. Il faut laisser ces emphatiques niaiseries aux salons oisifs et aux académies caduques. Je n'ai pas une haute estime pour les dessins, très-habiles d'ailleurs, où Ligorio essayait de tempérer la fantaisie inventive de Brunelleschi, par la sévérité des monuments antiques. Et lorsque, de nos jours, on a fait grand bruit d'une prétendue fusion entre l'harmonie allemande et la mélodie italienne ; lorsque, renchérissant sur ce nouveau miracle, on a voulu trouver dans une partition le génie de deux nations corrigé par la sagacité d'une troisième ; lorsque, pour élever une statue au nouvel artiste, dont personne plus que moi n'admire la persévérance et l'heureuse industrie, on a voulu reconnaître dans ses inspirations des idées écloses dans trois patries diverses, je n'ai vu, dans cette

exagération, qu'un aveuglement inexcusable. Je ne crois pas à l'existence de ces génies hybrides. Si l'on venait me dire qu'un statuaire a trouvé moyen d'allier les lignes savantes et pures du Laocoon, la grâce harmonieuse de Ghiberti avec la musculature accentuée du Milon, je n'accueillerais cet évangile que par l'incrédulité.

Il ne faut donc pas croire que Mozart ait réalisé ce qui est impossible : la fusion de deux génies séparés l'un de l'autre par une nationalité profonde. Il n'a pas réconcilié, comme on le dit, l'Allemagne avec l'Italie ; il a laissé aux deux peuples, qu'il avait sérieusement étudiés, les traits distinctifs qui les caractérisent. Dire que Mozart est Italien, c'est dire que Rubens appartient à l'école vénitienne. N'est-il pas plus simple et plus vrai de voir, dans l'artiste allemand, un homme nouveau qui ne relève de personne, mais qui a mis à profit ses lectures et ses méditations, qui a pris, dans deux écoles musicales de deux pays, ce qui convenait aux instincts de sa nature, qui a dérobé, par un travail patient, les richesses enfouies dans ces deux mines si diversement colorées, mais qui, dans ses voyages intellectuels, a toujours conservé l'inaltérable personnalité de sa pensée. Si Mozart avait opéré la fusion qu'on lui attribue, il ne mériterait qu'une estime médiocre ; ce serait un homme habile, et rien de plus. Mais il n'en a rien fait, comme il est facile de s'en convaincre ; il a mis la science au service de la fantaisie, il a fait, sous

une autre forme, ce que faisait Michel-Ange, lorsqu'il témoignait de ses études anatomiques dans le carton de la guerre des Pisans. Au lieu de mettre l'orchestre sur le théâtre, comme l'ont tenté quelques harmonistes maladroits, il n'a vu dans l'instrumentation qu'un moyen de traduire, sous une forme plus complète et plus puissante, l'idée mélodique qui préexiste chez lui à toutes les phrases de son orchestre.

La manière dont il a conçu tous les accompagnements de ses chants sera, pour les musiciens de tous les temps, un sujet éternel d'admiration et d'étude. Ses parties instrumentales, sans jamais s'atténuer jusqu'à la maigreur, sont toujours subordonnées à la partie vocale, et l'enrichissent constamment, sans jamais la couvrir au point de l'effacer.

J'admire, autant que personne, ce qu'on a justement appelé le dialogue de l'orchestre; c'est une belle chose, et très-savante, que de livrer alternativement aux flûtes et aux violons un thème, qui, en se transformant, s'explique et révèle à l'auditoire des secrets inattendus; oui, mais cette habileté devient puérile, lorsqu'elle s'isole du premier devoir de l'artiste, lorsqu'au lieu d'obéir, elle domine, lorsqu'au lieu de concourir à l'unité poétique du drame musical, elle crée dans l'œuvre une œuvre nouvelle qui a sa valeur, son importance, son charme, et distrait l'attention, au lieu de la concentrer.

La gloire de Mozart n'est pas seulement d'avoir ex-

cellé dans la mélodie, d'avoir maintenu sévèrement l'obéissance de son orchestre; cette tâche difficile à remplir n'avait pas épuisé les forces de son génie; il a voulu davantage; il a trouvé, pour chacun des rôles de son chef-d'œuvre, une couleur individuelle et constante; il n'a voulu que ce qu'il pouvait, il n'a voulu que dans les limites de son art, et sa volonté s'est accomplie. Ainsi, les mélodies qu'il met dans la bouche de Zerline sont coquettes, gracieuses, légères, simples, parfois même enfantines; et ce caractère musical, une fois trouvé, ne se dément jamais. Ainsi, dona Elvira se lamente, accuse l'inconstance de son époux, lui reproche de l'avoir délaissée, mais elle ne s'élève pas jusqu'à la menace; elle mêle toujours, à ses plaintes et à ses regrets, les accents d'un amour méconnu qui ne renonce pas encore à un avenir meilleur. Il y a dans sa tristesse, qui s'exhale en soupirs et en gémissements, une sorte de résignation pieuse, qui semble demander à Dieu de ramener don Juan plutôt que de le punir. Dona Anna, plus énergique, plus hardie, porte dans sa colère toute la vivacité qu'elle aurait mise dans son amour. Elle a son honneur et son père à venger. Si elle invoque le ciel, c'est pour appeler la foudre sur don Juan. Ces trois physionomies si diverses, Mozart les a si nettement dessinées, qu'il est impossible de les confondre. Sans faire acception du ton dans lequel ces différents rôles sont écrits, si l'on place par la pensée un air de dona Anna dans la bouche de dona El-

vira, ou un air de dona Elvira dans la bouche de Zerlina, on s'aperçoit bien vite que Mozart a mis bon ordre à ces caprices de transposition. L'individualité des thèmes qu'il a développés pour chacune de ces trois femmes, est si profondément empreinte dans le style de sa musique, il y a dans le rhythme et la mélodie un caractère si net et si tranché, qu'on ne peut, impunément, faire chanter à la fille du commandeur les notes qui appartiennent à la fiancée de Mazetto.

Cette même individualité n'est pas gravée en traits moins purs dans les rôles de don Juan, de Leporello, de Mazetto et d'Ottavio. Le chant de don Juan se colore, successivement, de toutes les impressions qu'il reçoit dans le cours de son rôle, et se modifie selon le caractère des antagonistes qu'il doit combattre. Il est rapide, animé, insolent, quand il met l'épée à la main pour tuer le commandeur. Quand il répond aux apostrophes de dona Anna, il est grave, fier, mais pourtant respectueux ; il ne la traite pas en femme vulgaire ; il veut lui imposer par son courage et sa contenance ; il vient de jouer sa vie pour payer l'insulte qu'il lui a faite, et l'émotion de sa voix témoigne assez de la partie mortelle qu'il vient de soutenir. En présence de dona Elvira, il est dédaigneux ; on sent qu'il a hâte de se débarrasser de ses pleurs dont il n'a que faire. Avec Zerlina, c'est autre chose ; il veut la séduire et l'enjôler, il se fait mignard et précieux, il veut l'éblouir par ses compliments et ses promesses ; sa voix devient

douce et lente pour le mensonge et la trahison, comme tout à l'heure elle était hautaine avec le commandeur.

Don Ottavio, efféminé, amoureux de lui-même, ayant à venger une maîtresse qui vaut mieux que lui, une femme qu'il aime, mais qu'il ne comprend pas, témoigne de sa faiblesse par la manière dont il exprime son dévouement. Il veut punir celui qui a souillé sa fiancée, mais on sent, à sa voix tremblante, qu'il espère plus en Dieu qu'en son bras.

Mazetto, par sa franche rudesse, par sa colère bourgeoise, révèle, dans le musicien, une richesse de simplicité qui contraste heureusement avec les rôles précédents. Quant à Leporello, sa verve railleuse, ses craintes pour son maître, et son mépris pour les femmes que don Juan a trahies, son étonnement respectueux pour les aventures qu'il raconte, et sa superstition tremblante quand vient l'heure du châtiment, Mozart n'a rien épargné pour les exprimer. Leporello est le digne confident du maître qui le traîne à sa suite.

Ce n'est pas tout, outre la précision des couleurs, Mozart possède aussi une remarquable précision de style. Quand sa phrase s'arrête, c'est qu'elle ne peut aller plus loin. Il évite avec un soin égal la sécheresse et la redondance ; il exprime d'une idée tout ce qu'elle contient, mais il ne l'épuise pas ; il ne franchit jamais les limites nécessaires du développement; il renonce, délibérément, aux effets qu'il pourrait encore produire,

pour assurer le succès de ceux qu'il a produits, et en cela il est supérieur à ceux qui, ayant la même richesse, n'ont pas la même avarice. Quand il achève l'explication de son idée, on sent qu'il garde encore en lui-même, bien des trésors qu'il pourrait montrer; mais on lui sait bon gré de sa parcimonie : il est magnifique, mais il n'est pas prodigue.

Il faut remercier M. Véron d'avoir pensé à naturaliser, sur la scène française, le chef-d'œuvre de Mozart. Puisque, malgré son habileté que personne ne conteste, il n'a pas pu trouver un opéra pour la saison, puisque l'auteur de *Guillaume Tell* ne se décide pas à écrire pour nous une partition nouvelle, qui grossisse la liste déjà si glorieuse de ses inventions, c'est une heureuse idée d'avoir songé à rajeunir par la pompe des décorations, par la richesse des costumes, un drame musical du premier ordre qui s'en passerait bien, mais qui n'a rien à y perdre. Les magnificences que M. Véron a déployées lundi dernier, sur notre scène lyrique, serviront à populariser la gloire de Mozart. Le public français, si renommé dans toutes les capitales de l'Europe pour la finesse de son goût et la sagacité de ses jugements, ne renonce pas volontiers au plaisir des yeux : il n'en est pas encore venu à aimer la musique pour elle-même. M. Véron le sait bien, et il s'est prêté de bonne grâce aux caprices de l'hôte qu'il avait invité. Paris n'est pas encore à la hauteur de Naples, ou de Berlin, il juge la musique plus sévèrement que

l'Allemagne et l'Italie, mais il se défie de lui-même et se consulte longtemps avant de se prononcer. Il faut donc n'épargner rien pour le circonvenir et l'attirer.

L'ouverture a été bien rendue. Le finale du second acte a été exécuté, avec une vigueur et une précision qui ne laissent rien à désirer. Les masses vocales étaient bien conduites et chantaient comme une seule voix.

Levasseur, Adolphe Nourrit et Mlle Falcon ont très-bien compris la difficulté de la tâche qu'ils avaient acceptée. Levasseur, moins vif, moins comique que Santini, a été, selon moi, plus fidèle à l'esprit de son rôle. Dès son entrée en scène, il s'est posé d'une façon grave. Il y avait dans sa raillerie, dans sa gaieté bruyante, quelque chose de satanique. Quant à l'exécution vocale, il a été parfait. Adolphe Nourrit, avec la chaleur d'âme et la pureté de chant qu'on lui connaît, a su imprimer, au caractère de don Juan, une physionomie pleine de verve et d'animation. Il a très-bien dit son air avec Zerline, et n'a pas un seul instant manqué de l'élégance et de la grâce si nécessaires à son rôle. Mademoiselle Falcon, dans le rôle le plus difficile de la pièce, où tant de cantatrices ont échoué, a fait preuve d'un talent remarquable. Dans son grand air du premier acte elle a trouvé des accents déchirants. Elle fera mieux encore, j'en suis sûr, aux représentations suivantes, et nous aurons enfin un *don Juan* digne de l'Opéra.

1834.

IX

BEETHOVEN

CONCERTS DU CONSERVATOIRE

I

Le premier concert du Conservatoire a dignement soutenu la réputation de l'orchestre dirigé par M. Habeneck ; il est impossible d'exécuter les grandes œuvres de Beethoven avec plus de précision et d'unité. L'Allemagne elle-même rend justice à cette merveilleuse exécution, et l'on connaît sa compétence dans ces matières. Aussi croyons-nous inutile de répéter ce qui est aujourd'hui une vérité triviale. La symphonie en *ré* n'a rien laissé à désirer ; les oreilles les plus sévères ont été satisfaites. C'est ce que nous serons obligé de dire, toutes les fois que nous aurons à parler d'une symphonie de Beethoven, exécutée au Conservatoire. Moins populaire que la symphonie pastorale, la symphonie héroï-

que et la symphonie en *ut mineur*, la symphonie en *ré* est, cependant, une des plus belles œuvres de Beethoven. En écoutant ces phrases d'un dessin si pur, d'un style si ferme, si habilement construites et si gracieusement variées, on a peine à comprendre que les disciples de l'école allemande tiennent si peu de compte, dans leurs ouvrages, des qualités caractéristiques de leur maître. Il n'y a pas de période, dans la symphonie en *ré*, qui explique ou justifie la lutte engagée, aujourd'hui, entre la musique et la poésie. L'auteur de cette œuvre admirable n'a jamais méconnu les limites infranchissables de son art; il n'a jamais cherché à transporter, dans l'orchestre, l'analyse et la peinture des passions qui n'appartiennent qu'à la parole. Il s'est contenté d'exciter dans son auditoire des mouvements tour à tour calmes et tumultueux, et ses efforts ont été couronnés d'un succès légitime. Il n'a pas tenté l'impossible, mais il a réalisé toute sa volonté, et il a dû se féliciter de la sagesse de ses désirs, en écoutant les chants qu'il venait de créer. Toutes les symphonies de ce maître illustre, sans une seule exception, sont la meilleure et la plus solide protestation que puissent souhaiter les amis éclairés de la musique, contre les envahissements de l'école philosophique et pittoresque. Il n'y a pas une de ces œuvres qui n'émeuve profondément; mais il n'y en a pas une qui n'offre à l'interprétation un champ indéfini. En écoutant les accents inspirés de Beethoven, les imaginations mobiles passent de l'attendrissement à la

rêverie, de la rêverie à l'épouvante ; mais jamais personne ne s'est avisé de traduire en langue vulgaire ces notes éloquentes. Or, à notre avis, cette liberté indéfinie d'interprétation est un des caractères fondamentaux de la musique. Vouloir restreindre ce qui est de sa nature illimité, vouloir donner un sens précis aux notes qui doivent offrir mille significations flottantes, c'est méconnaître le but et les ressources de la musique. L'étude attentive des symphonies de Beethoven suffirait à démontrer cette vérité, si elle n'était pas depuis longtemps acquise à l'évidence.

Malheureusement, au Conservatoire, la partie vocale est loin d'offrir la même perfection que la partie instrumentale. Qu'il s'agisse de l'école allemande, de l'école italienne ou de l'école française, il est bien rare que les morceaux de chant soient rendus d'une façon satisfaisante. Le psaume *Jubilate* de Haendel, non-seulement a laissé beaucoup à désirer, mais a excité plusieurs fois des murmures d'étonnement et d'impatience. On se demande, et selon nous avec raison, comment il se fait qu'une école entretenue aux frais de l'État, chargée de fournir des sujets aux théâtres lyriques, ne réussisse pas à former des chœurs capables de rendre la musique dramatique et religieuse. S'il est vrai, comme on s'accorde à le dire, que les ouvriers de Vienne et de Berlin chantent en parties, de façon à étonner les juges les plus difficiles, pourquoi n'irait-on pas demander à l'Allemagne les maîtres qui opèrent

ces grands prodiges? Le devoir d'une école de musique est de former des sujets qui représentent, avec une gloire égale, toutes les parties de l'enseignement; or, les chœurs jouent un rôle trop important dans la musique dramatique et religieuse, pour qu'il soit permis de les négliger. Nous voulons bien croire que le psaume de Haendel, écrit en 1704, offre de nombreuses difficultés d'exécution; nous admettrons sans résistance que le style sévère et simple de l'auteur du *Messie* est assez éloigné du style musical de nos jours, pour effrayer les gosiers paresseux; mais nous ne consentirons jamais à déclarer ces difficultés insurmontables, et si l'Allemagne est seule capable de former des chœurs, il faut passer le Rhin au plus vite pour lui demander conseil.

On a beaucoup applaudi un fragment du quatuor en *ut* de Beethoven, exécuté par tous les violons, altos et basses. Nous partageons l'admiration générale, mais nous protestons, de toutes nos forces, contre le plaisir que s'est donné l'orchestre du Conservatoire. Il est permis aux hommes studieux de modifier les proportions d'une œuvre originale, et d'interroger l'effet de cette transformation; mais le public ne doit pas être mis dans la confidence de ces caprices. Car il est évident que Beethoven, en écrivant un quatuor, a dû mettre le développement de sa pensée en harmonie avec les ressources dont il disposait; ce qu'il trouvait bon pour un quatuor, lui eût semblé insuffisant pour une symphonie. En altérant les proportions de son

œuvre, vous en altérez la valeur. Car vous détruisez l'harmonie que le maître avait mise, entre le développement de sa pensée et les interprètes qu'il avait choisis.

Une fantaisie pour deux clarinettes, de M. Baermann, exécutée par l'auteur et son fils, a obtenu, nous rougissons de le dire, plus d'applaudissements que la symphonie en *ré*. Est-il donc vrai que le public du Conservatoire, dont on vante le goût et le discernement, est encore, sur bien des points, aussi badaud que le public de l'Opéra-Comique? Nous sommes forcé de nous rendre à l'évidence, et les applaudissements prodigués à MM. Baermann ne nous permettent pas de révoquer en doute la puérilité d'une grande partie de l'auditoire. Les abonnés de la rue Bergère auront beau faire et beau dire, tant qu'ils applaudiront à outrance des morceaux tels que la fantaisie de M. Baermann, leur goût et leur discernement seront très-contestables. Je ne veux pas nier l'habileté de MM. Baermann; mais en quoi consiste cette habileté? à dénaturer le son de la clarinette, à imiter tour à tour le hautbois et la flûte, à passer dix fois en un quart d'heure du forte au piano, à enfler le son pour le laisser mourir, à ramasser une note expirante pour l'agrandir jusqu'à la menace, à lutter tantôt avec le murmure d'un ruisseau qui se perd entre les cailloux et le gazon, tantôt avec la trompette guerrière. Je laisse aux instrumentistes le soin de mesurer les difficultés vaincues par MM. Baermann; mais j'affirme, au nom de tous les hommes éclairés, que

cette habileté viole toutes les lois du goût. De pareils tours de force sont, tout au plus, bons à distraire les enfants et les nourrices. Quant au style de cette fantaisie, je me crois dispensé de le caractériser. Il est impossible de rien imaginer de plus nul, de plus insignifiant. En écoutant la première phrase, toutes les oreilles se souviennent de la douzième.

Le *Triomphe de la foi*, fragment d'un *Oratorio* de Ries, mérite, sous le rapport de l'exécution, les mêmes reproches que le psaume de Haendel. Le chœur des incrédules, qui blasphèment, n'a pas plus de respect pour la note que le chœur des fidèles, qui adressent leurs prières à Dieu : la Foi et la Charité, qui descendent du ciel au son de la harpe, et dont les rôles sont confiés à mesdames Dobrée et Widemann, chantent à peu près comme les chœurs; et l'hymne de gloire, chanté en commun par les incrédules et les fidèles, ne permet pas de croire qu'ils aient choisi sainte Cécile pour patronne. Quant à l'œuvre de Ries, envisagée en elle-même, elle a tout le mérite que peut donner la science, quand elle n'est pas secourue et fécondée par l'inspiration. Lorsque j'entends dire que Ries est le meilleur élève de Beethoven, je ne peux m'empêcher de sourire; car si Beethoven a été le maître de Ries, à coup sûr il ne lui a pas livré son secret. Il n'a enseigné à son élève que l'art d'associer et de conduire les cent voix de l'orchestre; il a gardé, comme un dragon jaloux, le souffle divin dont il savait les animer.

L'ouverture d'*Euryanthe* a été rendue aussi purement, aussi admirablement que la symphonie en *ré*. Il était facile, en écoutant cette œuvre pleine à la fois d'énergie et de finesse, de deviner les sentiments qui animaient l'orchestre; l'unité, la précision, qui faisaient de toutes ces voix une seule voix, disaient assez avec quel plaisir, avec quelle sympathie les interprètes se vouaient à l'œuvre du maître. Grâce à la joie sincère de l'orchestre, grâce à l'émotion qu'il éprouvait, l'ouverture d'*Euryanthe* a été dite d'une façon merveilleuse. Il est douteux que l'auteur ait jamais été traduit, dans sa patrie, aussi fidèlement. On a souvent reproché à Weber de conserver, dans ses compositions dramatiques, des habitudes de pianiste. Cette critique n'est pas absolument injuste; mais l'ouverture d'*Euryanthe*, par la largeur et la hardiesse du style, par la forme des phrases, simple et majestueuse, se place d'emblée à côté des œuvres les plus savantes et les plus mélodieuses de l'Allemagne et de l'Italie. Qu'on ne vienne plus nous dire qu'il est impossible de se montrer savant, sans mériter le reproche de sécheresse et de monotonie, de chanter sans être vulgaire; l'ouverture d'*Euryanthe* est là pour réfuter ces deux paradoxes accrédités depuis trop longtemps. Personne ne refuse à Weber la science harmonique, et cependant, voyez comme le thème, une fois présenté dans toute sa simplicité primitive, se transforme, se multiplie, change d'allure et d'accent, sans jamais changer de caractère; comme il est répété

tour à tour par les hautbois et les violons, comme il se rajeunit à chacune de ses métamorphoses! Où trouver une harmonie plus sévère et plus mélodieuse, une phrase qui chante mieux et qui s'interdise plus constamment les tours vulgaires? Weber n'écrivait pas un opéra en six semaines, comme les fournisseurs brevetés de nos théâtres; il se donnait la peine de penser, de mûrir les idées qu'il avait conçues, de trier sévèrement les thèmes qui s'offraient à son imagination; et quand son choix était fait, il apportait dans le développement de sa pensée le même soin, la même patience que dans le choix des thèmes. Il ne lui est jamais arrivé d'offrir, à l'ignorance du parterre, un de ces refrains qui se gravent dans toutes les mémoires, et qui se fredonnent depuis le seuil du théâtre jusqu'à la chambre à coucher. Il n'improvisait pas, car il voyait dans l'improvisation une gageure insensée. Aujourd'hui les ébauches se multiplient pour satisfaire aux demandes du marché; les opéras se fabriquent, à jour fixe, comme une pièce de drap. Après avoir entendu l'ouverture d'*Euryanthe*, il est impossible de ne pas s'apitoyer sur le néant de ces œuvres sans nom: aussi la recommandons-nous à tous ceux qui sont encore assez malheureux, pour prendre au sérieux la musique de M. Adam.

II

Le deuxième concert du Conservatoire était composé avec une remarquable variété : Haydn, Mozart et Beethoven se disputaient l'attention et les applaudissements de l'auditoire. La symphonie de Haydn, œuvre 80, a causé, nous devons le dire, presque autant d'étonnement que de plaisir. On a souvent répété, depuis quelques années, que le style de ce maître a vieilli ; il est généralement convenu que les symphonies de Beethoven ont détrôné les symphonies de Haydn ; eh bien ! la symphonie exécutée, au deuxième concert du Conservatoire, a fait justice de cette erreur populaire. Les admirateurs les plus passionnés, les plus fervents disciples de Beethoven, n'ont pu entendre sans émotion, sans ravissement, la symphonie dont nous parlons. La simplicité parfaite, l'élégance soutenue, la clarté constante qui règnent dans cette œuvre, n'ont rien à craindre de la mobilité du goût public, ni des progrès scientifiques de la musique. Quoi qu'il arrive, Joseph Haydn est assuré d'une gloire permanente ; car il y a, dans ses symphonies, des richesses assez variées pour

contenter les juges les plus sévères. Il serait fort à souhaiter que le Conservatoire entreprît de nous faire connaître, sinon la série entière, du moins un choix nombreux de ces œuvres admirables qui unissent si heureusement la grâce et la majesté. Dans la musique de chambre, Haydn pousse parfois la coquetterie jusqu'à la puérilité ; mais dans ses symphonies, sans renoncer au plaisir de montrer toute la finesse de son esprit, il développe sa pensée avec plus de sobriété. Personne, sans doute, ne contestera l'élégance de son style ; mais nous croyons utile d'appeler l'attention sur une qualité non moins précieuse qui ne l'abandonne jamais, sur la clarté avec laquelle il présente chacune des transformations de sa pensée. Cette clarté indique chez l'auteur une prévoyance puissante ; il est évident, qu'avant d'écrire, il a dessiné dans sa conscience toutes les lignes principales de son œuvre, et qu'il ne livre au hasard que les détails secondaires. Si le style de Haydn est d'une clarté si merveilleuse, c'est qu'il est prévoyant et volontaire. L'auteur sait ce qu'il veut dire ; et lorsqu'il le dit, il gouverne à son gré les notes obéissantes. Sans doute il faut faire une part immense à la fécondité de son génie; mais nous ne craignons pas d'affirmer que Haydn, s'il n'eût écouté que son caprice, n'aurait jamais atteint la précision et la clarté qui le distinguent.

Nous ne pouvons deviner pour quels motifs M. Habeneck a placé, entre une symphonie de Haydn et une

ouverture de Mozart, un air de M. Marliani et un solo d'alto de M. Urhan. Il y a dans un tel rapprochement quelque chose qui blesse le goût, et qui ne s'accorde guère avec le but de l'institution. La Société des concerts n'a jamais prétendu, que nous sachions, faire concurrence aux théâtres lyriques; elle a voulu, et nous espérons qu'elle veut encore, appeler l'attention et la sympathie sur les œuvres sévères que la mode n'a pas prises sous sa protection, mais qui offrent aux esprits studieux un sujet inépuisable d'analyse et de réflexion. Elle ne doit pas s'interdire la musique dramatique; mais il y a, Dieu merci, parmi les opéras qui ont disparu de l'affiche, assez de morceaux sérieux pour qu'elle ne soit pas obligée de recourir à M. Marliani. Le *Bravo* a obtenu tout le succès qu'il méritait; c'est un recueil de mélodies vulgaires qui a fait son temps, et la Société des concerts méconnaît le but qu'elle s'est proposé, en nous offrant un air du *Bravo*. Ajoutons que mademoiselle Nau a dit plusieurs parties de cet air, avec une incertitude qui peut, à bon droit, s'appeler incorrection. Cette incertitude est d'autant plus étonnante que la musique de M. Marliani étant absolument nulle, la cantatrice ne peut racheter l'étrangeté de son choix que par une pureté constante. Or, mademoiselle Nau a bronché plus d'une fois; et l'auditoire, malgré son indulgence et sa politesse, n'a cependant pas caché son mécontentement.

Quant au solo d'alto de M. Urhan, c'est un morceau

tout aussi insignifiant que la fantaisie de M. Baermann. Il y a quelques années, M. Urhan écrivait ce qu'il appelait des *auditions*, et nous avouons, sincèrement, que nous n'avons jamais partagé l'engouement excité par ces compositions énigmatiques. Nous n'avons jamais compris qu'on osât placer les *auditions* de M. Urhan, sur la même ligne que les mélodies de Schubert. Mais nous croyons qu'il y avait dans ces œuvres, impénétrables pour nous, une intention musicale. Avec un peu de complaisance, il n'est pas impossible de prêter à l'auteur des sentiments tendres ou religieux. Le solo d'alto que nous avons entendu, au deuxième concert, n'est qu'un exercice destiné à délier les doigts. Les oreilles les plus attentives ne peuvent y surprendre l'ombre de l'idée la plus grêle. Que ce soit un tour de force, je le veux bien; mais à coup sûr, ce n'est pas une œuvre musicale. M. Urhan a dû comprendre que l'auditoire avait hâte d'arriver aux dernières mesures, et nous lui conseillons de ne pas tenter une seconde épreuve du même genre. Puisqu'il possède un beau talent d'exécution, qu'il se contente de traduire les maîtres illustres qu'il comprend si bien, et qu'il a si patiemment étudiés.

L'ouverture de *la Flûte enchantée* a produit une profonde impression. La fraîcheur et la jeunesse de ce morceau, écrit il y a cinquante ans, tiennent vraiment du prodige; il n'y a pas une phrase de cette ouverture qui ait vieilli. Les fragments de cet opéra chantés par

MM. Alexis Dupont, Wartel, Alizard et Mmes Nau, Dobrée, Klotz et Widemann, n'ont pas été applaudis aussi généralement que l'ouverture; et, selon nous, c'était justice; car l'exécution de ces fragments a laissé beaucoup à désirer. On a remarqué dans plusieurs parties une incertitude fâcheuse. Toutefois, nous devons faire une exception en faveur de l'air de Zarastre, chanté par M. Alizard. Après avoir entendu ce morceau, où M. Alizard a montré autant de pureté que d'assurance, chacun se demandait pourquoi l'Opéra nous offre si rarement cet habile chanteur, pourquoi surtout il lui confie des rôles si peu importants. L'exécution insuffisante des fragments de *la Flûte enchantée* n'a rien d'inattendu : chacun sait que la partie vocale des concerts du Conservatoire est toujours fort au-dessous de la partie instrumentale ; mais nous croyons que la critique ne doit pas se lasser de protester contre cette inégalité. Est-il vrai, comme on le dit, que toutes les sympathies de la Société des concerts appartiennent à la symphonie, et qu'elle voit dans la musique dramatique une partie accessoire, une sorte de remplissage? Nous ne pouvons consentir à le croire; une pareille opinion serait une hérésie si monstrueuse, que nous attendrons l'évidence pour y ajouter foi. Cependant, si la Société persistait à traiter la musique vocale avec la négligence qu'elle a montrée jusqu'ici, nous serions forcé d'accepter comme vraie l'accusation que nous transcrivons, aujourd'hui, comme une rumeur sans autorité.

Il y a, dans *la Flûte enchantée*, plusieurs phrases de chant et d'accompagnement, qui rappellent d'une façon frappante la partition de *Don Giovanni*. Malgré la richesse et la variété qui caractérisent le génie de Mozart, cette analogie n'a pas lieu de nous surprendre : car dans la carrière de l'auteur, si courte et si pleine, ces deux ouvrages ne sont séparés que par un intervalle de quatre ans. Mozart avait trente-deux ans lorsqu'il écrivit *Don Giovanni*; à trente-six ans il écrivait *la Flûte enchantée*. D'ailleurs, la ressemblance des mélodies et des accompagnements ne va jamais jusqu'à l'identité. On voit que ces deux ouvrages sont de la même famille; mais l'analogie du style n'exclut pas le rajeunissement des idées.

La symphonie en *la* de Beethoven, qui terminait le programme, est, assurément, une des œuvres qui soulèvent le plus grand nombre de questions. Il n'y a qu'une voix sur la tristesse pénétrante de la seconde partie. Il est impossible de l'entendre sans une émotion profonde. Mais la troisième et la quatrième partie sont plus bizarres que belles, et la première partie tout entière ressemble volontiers à une énigme. Les idées s'y pressent avec tant de rapidité et sous une forme si brève, l'auteur prodigue l'ellipse avec une complaisance si obstinée, que cette première partie est plutôt un programme qu'une œuvre. On dirait que Beethoven a jeté à la hâte quelques phrases inachevées, sûr de retrouver dans ces notes le germe d'une composition future. Je

ne saurais consentir à voir dans cette première partie l'expression complète de sa pensée; car la seconde partie est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer; et parmi les symphonies de l'auteur, il n'en est pas une qui offre la même obscurité que le début de la symphonie en *la*. Je pense donc qu'il ne faut pas juger ce début comme une œuvre définitive, et quelle que soit la singularité de cette opinion, il est probable qu'elle s'est présentée à bien des esprits. Mais nous avons en France un goût si prononcé pour les admirations absolues, que les disciples de Beethoven verraient dans cet aveu un blasphème. Quant à nous, qui sommes habitué depuis longtemps à nous demander compte de nos impressions, et qui tenons à vérifier la légitimité de nos idées, nous déclarons sincèrement que la première partie de la symphonie en *la*, sans entamer d'une ligne la gloire de Beethoven, nous semble énigmatique, et par cela même incomplète. Si l'obscurité dont nous parlons n'avait blessé que nous, il serait naturel de nous récuser ; mais à l'appui de notre témoignage nous pouvons invoquer des témoignages nombreux, et nous pouvons formuler notre avis, sans redouter le reproche de présomption. Quoique la troisième et la quatrième partie de cette symphonie soient loin de présenter la même obscurité que la première, cependant nous devons dire que les idées n'y sont pas développées avec une continuité suffisante. Cette brusquerie de style peut séduire quelques auditeurs, mais nous croyons qu'elle produit

généralement plus d'étonnement que de plaisir. Aussi n'hésitons-nous pas à placer la symphonie en *la*, envisagée dans son ensemble, au-dessous de la symphonie en *ut* mineur et de la symphonie pastorale. Et cependant Beethoven n'a jamais rien écrit de plus beau que la seconde partie de cet ouvrage.

III

La symphonie avec chœurs, de Beethoven, a été écoutée dans un religieux silence. Il était facile de comprendre, en voyant l'attention peinte sur tous les visages, que chacun tenait à se rendre compte de ses impressions, et voulait asseoir un jugement définitif sur cette composition singulière. S'il est impossible, en effet, de nier la grandeur et la beauté qui respirent dans plusieurs parties de cette symphonie, il est certain que cette œuvre laisse dans l'âme plus d'inquiétude encore que d'admiration. Il y a, dans ce poëme confus et gigantesque, des phrases qui vous ravissent, qui vous pénètrent d'enthousiasme, dont l'élégance et la pureté sont au-dessus de tous les éloges; mais, à côté de ces phrases divines, on est tout étonné de rencontrer des énigmes indéchiffrables, qui semblent proposées comme un défi à la sagacité de l'auditoire. J'ai surtout distingué un thème plein de simplicité, qui monte successivement, et avec une grâce charmante, des contre-basses aux violoncelles, des violoncelles aux altos, des altos aux violons, et que l'auteur a développé

avec un rare bonheur. Il n'y a rien, dans Haydn ni dans Mozart, qui surpasse ce morceau en élégance ou en majesté. Mais ce plaisir est bientôt troublé par des notes capricieuses qui se querellent au lieu de converser, qui changent de route presque à chaque instant, et que je suis tenté de prendre pour une raillerie dédaigneuse. Car cette obscurité, cette bizarrerie n'est pas, quoi qu'on puisse dire, le cachet constant du style de Beethoven; Beethoven est clair, admirablement clair quand il lui plaît de laisser voir sa pensée, de la traduire simplement, et de ne la quitter qu'après l'avoir présentée sous des faces diverses. Lors donc que sa pensée est séparée de nous par un voile obstiné, que l'attention la plus persévérante ne réussit pas à déchirer, il est permis de croire qu'il s'est enfermé dans une nuit volontaire, ou qu'il n'a pas rencontré, pour sa pensée, une expression obéissante. C'est de sa part une raillerie, ou une tentative malheureuse. Dans le cours de cette symphonie il a plusieurs fois essayé de marier le basson avec les instruments à cordes, sans jamais tirer de cette alliance des effets agréables. Mais le vice radical qui domine, à mon avis, cette œuvre singulière, c'est le défaut de proportion entre la partie instrumentale et la partie vocale. Lorsque les chœurs arrivent, ils ne sont pas attendus, ils ne sont pas nécessaires; c'est une œuvre nouvelle qui commence. L'auditoire étonné se demande quelles émotions l'auteur lui prépare; et lorsque les chœurs se taisent, il regrette sincèrement que la

symphonie ne se soit pas achevée sans le secours de la voix humaine. Pour que les chœurs parussent nécessaires, pour qu'ils fissent partie intégrante de la symphonie, il faudrait qu'ils intervinssent au début, et qu'ils alternassent parfois avec les instruments. A cette condition, ils deviendraient intelligibles et produiraient un effet précis ; et lorsque enfin l'orchestre et les voix se réuniraient dans un cri unanime, l'auditoire serait ému au lieu d'être étonné. Mais placés à la fin de la symphonie, les chœurs ressemblent à une pièce de rapport, et ne font pas corps avec le reste de l'ouvrage. J'ajouterai que la masse vocale, prise en elle-même, abstraction faite du rang qu'elle occupe, et du rôle qu'elle joue dans cette symphonie, me paraît un peu maigre. Pour tenir tête à cet orchestre formidable, il faudrait certainement des chœurs deux fois plus nombreux. L'opinion que j'exprime ici était partagée, au troisième concert du Conservatoire, par de nombreux auditeurs, qui depuis longtemps font profession d'admirer Beethoven. Ils se récriaient comme moi sur la maigreur des masses vocales et sur la place assignée aux chœurs. Si je me trompe, je ne suis pas seul à me tromper.

Le Calme de la mer a été justement applaudi. C'est un chœur d'une belle ordonnance, et dont toutes les parties sont traitées avec une grande clarté. Mais dussé-je être accusé d'ignorance et de sacrilége, par les musiciens de l'école pittoresque et philosophique, je n'hésite pas à dire, que pour admirer ce chœur, je n'ai pas

besoin de penser au calme de la mer. J'écoute avec plaisir, quelquefois avec ravissement, les notes lentes ou rapides, les phrases calmes ou tumultueuses dont Beethoven a composé cette œuvre élégante; mais j'avoue franchement qu'il m'est impossible de découvrir dans cette combinaison, tour à tour gracieuse et sauvage, le bruit des flots sur les galets, le frémissement de l'eau ridée par le vent, le combat et la colère des vagues amoncelées, le cri de la tempête, et enfin le retour de la lumière et du repos. Si Beethoven, en écrivant *le Calme de la mer*, a été préoccupé de ces idées, qui me paraissent absolument contraires au génie de la musique, c'est malgré ces idées, et non à cause de ces idées, qu'il a produit un chef-d'œuvre. La singularité, la fausseté de l'explication ne trouble pas la beauté du poëme. *Le Tasse*, après avoir enfanté son admirable Jérusalem, a donné une clé que personne ne consent à prendre au sérieux; mais cette clé, dont personne ne veut se servir, n'empêche pas la Jérusalem de nous charmer, par son élégance et par l'émotion sincère qui anime les principaux épisodes. J'admettrai volontiers que Beethoven a prétendu lutter avec la peinture et nous représenter le mouvement et la couleur des flots, comme pourrait le faire le pinceau de Copley Fielding. En cela il s'est trompé ; mais, malgré son erreur, il a produit un bel ouvrage. Il n'est pas le premier qui, en partant d'une poétique erronée, soit arrivé à écrire un beau poëme.

Le solo de clarinette exécuté par M. Joseph Blaes, et l'air italien chanté par mademoiselle Guelton, nous forcent de répéter ce que nous avons déjà dit, en parlant des deux premiers concerts du Conservatoire : de pareils morceaux sont indignes de figurer sur le programme à côté de Beethoven. L'habileté de M. Blaes n'a rien de surprenant, et le solo qu'il a joué est d'une vulgarité qui échappe à toute critique. Il n'y a pas moyen de blâmer, ou de discuter, ces cascades de notes qui rappellent tour à tour les fanfares d'un régiment de cavalerie, ou la chute de l'eau dans le bassin d'une fontaine. Comment, avec la meilleure volonté du monde, analyser des phrases qui ne contiennent aucune pensée ? Toutefois, nous savons gré à M. Blaes de n'avoir pas cherché à dénaturer son instrument. Le morceau qu'il a joué est parfaitement nul; mais, du moins, il n'a tenté de lutter, ni avec le hautbois, ni avec la flûte ; il n'a pas perdu son temps à chasser le son d'écho en écho ; il s'est contenté de manier les clés de sa clarinette avec précision, avec sûreté, et de nous donner des notes généralement pures. Sans doute, ce n'est pas assez pour figurer dans un concert du Conservatoire, mais c'est assez pour mériter l'approbation des juges spéciaux ; et les auditeurs qui ne sont pas initiés par leurs études personnelles aux difficultés vaincues par M. Blaes, sont préparés à l'indulgence par la modestie de ses prétentions.

Quant à l'air italien chanté par mademoiselle Guel-

ton, je suis fâché de ne pouvoir en louer ni la composition ni l'exécution. Le programme ne dit pas le nom de l'auteur ; mais personne, je crois, ne sera tenté de le demander : car il y a dans ce morceau une médiocrité si désespérante, une nullité si parfaitement claire, un entassement si ennuyeux et si plat de phrases pillées à droite et à gauche, un si pompeux étalage de lieux communs, que c'est, à proprement parler, l'œuvre de tout le monde. Je ne devine pas ce qui a pu décider mademoiselle Guelton à chanter, pour son début, cette niaiserie musicale. Il y a dans le répertoire de Gluck et de Mozart assez d'airs dignes d'étude, pour ne laisser aux virtuoses que l'embarras du choix ; pourquoi donc chanter un air qui ne signifie rien, et qui ne vaut pas la peine d'être blâmé ? Restait, pour le faire valoir, la pureté de l'exécution. Malheureusement, mademoiselle Guelton possède, nous devons le dire, un talent très-novice ; elle a dans son registre quelques notes très-belles et très-pleines ; elle a tout juste autant de savoir qu'il en faut, pour réussir dans un concert de famille. C'est une écolière qui a besoin de se mettre, pendant quelques années, au régime des gammes.

L'ouverture de *Guillaume Tell* a produit au Conservatoire moins d'effet qu'à l'Opéra, et cela se conçoit sans peine. Après une symphonie de Beethoven, et surtout après la symphonie avec chœurs, l'une des plus formidables de son répertoire, l'instrumentation de *Guillaume Tell* paraît volontiers mesquine. Cependant,

l'ouverture de cet admirable ouvrage est loin de mériter ce reproche. Nulle part, si ce n'est dans *Moïse* et dans *Sémiramis*, Rossini n'a concilié aussi heureusement la science et l'inspiration; nulle part il n'a dicté à l'orchestre obéissant des phrases aussi sévères, aussi pures, aussi bien nourries. Mais il était impossible que le voisinage de Beethoven ne donnât pas, à l'ouverture de *Guillaume Tell*, un air de maigreur. Je suis loin de conclure que l'école italienne ait été détrônée sans retour par la symphonie; mais j'en tire seulement cette conséquence, que chaque chose veut être entendue en son lieu. L'instrumentation de *Guillaume Tell* paraît presque terrible après *le Barbier*? après *la Pie voleuse*; la réalité de cette impression détruit-elle le charme et la valeur du *Barbier*, ou de *la Pie voleuse?* Assurément non. On a justement reproché à Rossini de se contenter trop facilement, de ne donner presque jamais son dernier mot, de ne pas poursuivre l'expression définitive de sa pensée. Or, ce reproche ne saurait, sans injustice, être adressé à *Guillaume Tell*. Il est permis, en écoutant cet ouvrage empreint d'une volonté si puissante, de regretter le caprice auquel nous devons *la Pie voleuse* et *le Barbier*; mais personne ne peut méconnaître la sévérité, et j'ajouterai la sincérité du style de cette composition. Dans *Guillaume Tell*, Rossini a donné la mesure complète de ses forces; il a dit tout ce qu'il sentait, il a montré tout ce qu'il sait; et certes, ce dernier-né de son génie n'a rien à craindre des chefs-

d'œuvre de l'école allemande. Il y a dans *Guillaume Tell* des morceaux nombreux d'une beauté souveraine. On n'y trouve pas l'abondance de *Don Juan;* mais *Alceste* n'a rien de plus grand, et *Fidélio* n'a rien de plus mélodieux. Je n'hésite pas à croire que la symphonie de Joseph Haydn, si justement applaudie au second concert, paraîtrait mesquine après la symphonie avec chœurs; les compositions les plus admirables de Mozart, soumises aux mêmes conditions, auraient le même sort. L'effet produit au Conservatoire par l'ouverture de *Guillaume Tell,* n'a rien de dangereux pour la gloire de Rossini. Mais la Société des concerts devrait rédiger le programme de ses matinées avec plus de clairvoyance.

IV

La symphonie en *fa* de Beethoven, qu'on devrait exécuter plus souvent, a produit sur l'auditoire une impression qui mérite d'être étudiée. L'*andante* a été accueilli par des applaudissements unanimes. Cet admirable morceau a même été répété, et quoique l'orchestre, en se prêtant au vœu public, ait troublé l'intelligence générale de la composition, nous n'avons pas le courage de blâmer sa complaisance : car l'*andante* de la symphonie en *fa* est, assurément, un des plus délicieux passages qui se rencontrent dans l'œuvre de Beethoven. Il est impossible d'allier, plus heureusement, la grâce et la simplicité. Tout ce morceau est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer ; l'idée se dessine et s'explique avec une abondance qui ne va jamais jusqu'à la diffusion, avec une variété qui ne dégénère jamais en bizarrerie. Il y a dans cet *andante*, que Beethoven n'a peut-être jamais surpassé, une sobriété qui laisse dans l'âme un contentement sans mélange. Malheureusement, les autres parties de la symphonie en *fa* sont loin d'avoir la même valeur, et surtout la même clarté. Il est im-

possible d'y méconnaître la puissance constante qui anime toutes les compositions de Beethoven ; mais cette puissance paraît se complaire dans la conscience d'elle-même, et se révèle avec une prodigalité confuse. Si elle ne prête pas à l'orchestre, comme dans la symphonie avec chœurs, une voix formidable, nous pouvons l'accuser du moins de ne pas savoir, ou de ne pas vouloir se régler. Les idées se pressent et manquent d'air ; elles font acte de présence et disparaissent rapidement, pour faire place à des idées nouvelles aussi rapides, aussi passagères. Pour notre part, nous croyons sincèrement que cette indication électrique ne convient à aucune des formes de la fantaisie. Nous serons toujours disposé à reconnaître que chacune de ces formes a ses lois spéciales ; mais il y a des lois générales qui régissent la musique aussi bien que la peinture, la statuaire et la poésie. Si la pensée traduite par le son ne doit pas se proposer le même but que la pensée traduite par la couleur, la ligne ou la parole, il est hors de doute que la pensée, dans ces diverses conditions, doit toujours se proposer la clarté. Or il n'y a pas de clarté possible sans développement. Le génie le plus hardi, le plus heureux, ne peut échapper à cette loi impérieuse. C'est, pour l'avoir méconnue, que Beethoven n'a pas toujours obtenu les applaudissements qu'il méritait. Avec des idées moins nombreuses, mais plus clairement présentées, il aurait certainement excité une sympathie plus rapide, sinon plus puissante. Un génie tel que celui de

Beethoven n'avait pas à craindre la prolixité; le développement était pour lui sans danger. Les ellipses qu'il a prodiguées dans son œuvre ont réduit, de moitié, le nombre de ses admirateurs. L'auditoire du quatrième concert a prouvé tour à tour, par ses applaudissements et par son silence, qu'il n'attribuait pas une valeur uniforme à toutes les parties de la symphonie en *fa*.

La symphonie en *mi* bémol, de Joseph Haydn, a été accueillie avec un enthousiasme difficile à peindre. Cet enthousiasme, nous devons le dire, n'était pas exempt d'étonnement. La foule qui fréquente les concerts est tellement habituée à ne voir dans Haydn qu'un mélodiste ingénieux, qu'elle n'a pas trouvé dans la symphonie en *mi* bémol le plaisir qu'elle attendait. Elle a suivi avec joie, parfois même avec ravissement, toutes les parties de cet admirable ouvrage ; mais cette symphonie donnait, à l'opinion généralement accréditée, un démenti si formel, que la joie ressemblait volontiers au désappointement. Car, il faut bien l'avouer, quoique cet aveu paraisse aujourd'hui presque singulier, Haydn a fait preuve d'une rare énergie dans la symphonie en *mi* bémol. Ce nom illustre, qui depuis l'avénement de Beethoven est devenu synonyme de la grâce et de l'élégance, doit, pour tous les hommes de bonne foi, signifier aussi la force et la majesté. Le style de cette symphonie n'a rien d'impétueux ; mais la puissance continue, maîtresse d'elle-même, qui éclate à chaque page, s'empare de l'auditoire, dès les premières mesures, et ne permet

pas à l'attention de languir un seul instant. La sécurité qui respire dans toutes les parties de cet ouvrage donne, à chaque phrase, une précision qui ajoute encore à la valeur générale de la pensée. Sans crainte pour les notes qu'il n'a pas encore entendues, l'auditoire jouit pleinement des notes qui lui arrivent. C'est là, si je ne m'abuse, un des plus rares triomphes qui se puissent obtenir. Émouvoir sans inquiéter, charmer sans exciter jamais l'incertitude ou l'impatience, tel est le but glorieux que rêvent les musiciens et les poètes, et que Joseph Haydn a touché dans sa symphonie en *mi* bémol, comme dans la plupart de ses ouvrages. Tous les morceaux dont se compose cet admirable ouvrage ont obtenu des applaudissements unanimes. C'est qu'en effet, chacun de ces morceaux mérite les mêmes éloges et atteste la même prévoyance. Depuis la première jusqu'à la dernière mesure, c'est toujours la même énergie gouvernée par la même volonté.

Les fragments de *la Flûte enchantée* exécutés, au quatrième concert, ont été mieux rendus que tous les morceaux de musique vocale exécutés, dans les concerts précédents. Nous sommes heureux de reconnaître que les chœurs ont chanté, avec une remarquable précision. Il est donc vrai que le Conservatoire ne veut pas tout sacrifier à la symphonie, et, selon nous, il a raison. Ce qui nous a surtout frappé dans les fragments de *la Flûte enchantée*, c'est la simplicité. Le style de Mozart, tel que nous le connaissons par *Don Juan*, par

le Mariage de Figaro, tel que nous l'avaient montré plusieurs fragments de *la Flûte,* exécutés au commencement de la saison, est rarement exempt de coquetterie; les fragments chantés au quatrième concert sont d'une sévérité irréprochable. Il n'y a pas une phrase qui ne soit absolument nécessaire. Aucun ornement ne vient troubler la ligne inflexible et nue de la pensée. L'accompagnement, conçu d'après les mêmes données, est d'un effet imposant. Malgré le sort malheureux des *Mystères d'Isis,* nous croyons qu'on devrait remettre à la scène *la Flûte enchantée,* et que l'œuvre de Mozart, rendue à sa pureté première, aurait aujourd'hui des chances nombreuses de succès. Quoiqu'il ne faille pas prendre au sérieux tout ce qu'on dit aujourd'hui sur le goût musical de la France, il est certain, cependant, que depuis dix ans les sympathies de la foule ont perdu quelque chose de leur frivolité : c'est pourquoi nous appelons de nos vœux la résurrection de *la Flûte enchantée* à l'Opéra ou au Théâtre-Italien.

Le chœur d'*Euryanthe : Affranchissons notre patrie,* est à coup sûr un des plus beaux morceaux qu'ait produits Weber; mais quoiqu'il ait été redemandé et répété aux applaudissements de la salle entière, nous devons dire qu'il n'a pas été rendu aussi purement que les fragments de *la Flûte enchantée.* Les solos chantés par MM. Massol et Prevot ont laissé beaucoup à désirer. M. Alizard a fait preuve d'une grande puissance, mais son accent manquait d'expression. Quant à

M. Massol, il est évident qu'il confond presque toujours le cri avec le chant; il lance des sons qui feraient honneur à une cloche, et il effraye l'oreille au lieu de la charmer. Le reproche que nous adressons ici à M. Massol pourrait s'appliquer, avec la même justice, à bien d'autres chanteurs qui ont le malheur d'être applaudis malgré cet impardonnable défaut, et qui persévèrent dans une méthode contraire à toutes les lois du chant. Le chant n'a jamais eu, et n'aura jamais rien de commun, avec les éclats de voix; il est probable que M. Massol le sait aussi bien que nous. Pourquoi donc s'obstine-t-il à crier quand il pourrait chanter? Nous répondra-t-il qu'ayant à choisir entre deux tâches, il a préféré la plus facile?

L'*andante* d'une symphonie de M. Schneitzhoeffer a été écouté avec une équitable indifférence. L'ennui se peignait sur tous les visages, et si le morceau eût été plus long, les bâillements auraient sans doute protesté contre l'inopportunité d'un pareil choix. On vante beaucoup le savoir de M. Schneitzhoeffer, et comme cet éloge est répété par les juges compétents, il faut croire qu'il est mérité. Mais entre le savoir et l'invention, il y a un abîme, et M. Schneitzhoeffer n'a pas su le franchir. S'il m'était permis de recourir à une comparaison vulgaire, pour éclairer ma pensée, je dirais que M. Schneitzhoeffer conjugue ses souvenirs, pour nous prouver qu'il connaît profondément la grammaire musicale. Or, s'il est vrai que la connaissance com-

plète des conjugaisons est indispensable à celui qui veut écrire, il n'est pas moins vrai que la grammaire ne contient pas le style tout entier, et que le style même, une fois trouvé, a besoin pour vivre d'une pensée dont il prenne la forme et l'empreinte. Malheureusement, M. Schneitzhoeffer, tout entier au plaisir de nous montrer sa science grammaticale, oublie, ou néglige volontairement, de trouver une idée. Il conduit sûrement son orchestre ; il distribue les parties avec une précision très-louable ; il demande à chaque instrument les effets qu'il peut produire sans manquer à sa nature; mais cette foule de voix obéissantes parle sans rien dire, et le public est tenté de bâiller. C'est qu'il faut, pour écrire une symphonie, autre chose que du savoir. Plus les proportions de l'œuvre s'agrandissent, plus il est nécessaire d'avoir une pensée à exprimer. Une romance insignifiante se conçoit; une symphonie insignifiante ne peut se pardonner.

Pourquoi sommes-nous forcé de répéter, en parlant de M. Leudet, ce que nous avons déjà eu occasion de dire plusieurs fois en parlant de MM. Urhan, Blaes et Baermann ? La fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Leudet, est d'une nullité qui passe toute croyance. C'est un flot de notes qui semblent vouloir prendre la mesure de la patience de l'auditoire. Ajoutons que ces notes, dont l'arrangement appartient plutôt aux caprices de la loterie qu'à la langue musicale, n'ont pas toutes été rendues très-purement par

M. Leudet. Je n'aime guère les gens qui marchent les pieds en l'air; mais une fois résolu à les voir marcher de cette étrange façon, s'ils trébuchent, je n'admets aucune excuse; car ils étaient libres, à coup sûr, de marcher sur leurs pieds. M. Leudet se complaît dans les tours de force, à la bonne heure; mais qu'il franchisse, sans broncher, les notes qu'il dispose en casse-cou. En écoutant ces parades musicales qui se donnent pour des fantaisies, on se demande si le feu nous a ravi toutes les œuvres de Viotti, si quelque nouvel Omar a brûlé tous les concertos de ce maître inspiré.

V

La symphonie héroïque de Beethoven, exécutée au cinquième concert du Conservatoire, mérite certainement la popularité dont elle jouit en France et en Allemagne. Toutes les parties de cette œuvre admirable ont été, nous devons le dire, admirablement rendues. L'orchestre du Conservatoire, qui depuis le commencement de la saison avait montré tant de zèle, tant d'ardeur et de savoir, a voulu se surpasser dans la symphonie héroïque, et vraiment il a réussi. Il est impossible, en effet, de souhaiter pour la pensée de Beethoven des interprètes plus fidèles et plus dévoués. Cette symphonie, comme la symphonie pastorale et la symphonie en *ut* mineur, se distingue généralement par une grande clarté, et c'est là, selon nous, un mérite sur lequel il convient d'insister; car c'est à ce mérite, sans aucun doute, qu'il faut attribuer la popularité des trois symphonies que nous venons de nommer. La première partie, cependant, l'allegro, n'est pas d'un dessin aussi facile à saisir que les trois autres parties. Beethoven a-t-il voulu peindre le fracas tumultueux de la mêlée ? Je

l'ignore, et lors même que cette intention serait démontrée d'une façon irrécusable, il serait encore permis de blâmer la conception de cet allegro ; car la musique, aussi bien que la peinture, est obligée d'interpréter la réalité qu'elle prend pour modèle. Une bataille rendue par l'orchestre, ou par le pinceau, ne doit pas être aussi confuse qu'une bataille réelle ; si le musicien, ou le peintre, méconnaît cette condition, il produit nécessairement une symphonie, ou un tableau, qui fatigue l'attention. Tel est, en effet, le reproche que nous adressons à l'allegro de la symphonie héroïque. Beethoven, trop vivement préoccupé de l'idée qu'il avait à rendre, ne l'a pas présentée avec assez de simplicité. L'intention fondamentale de son poëme a disparu, sous l'entassement des épisodes. L'adagio est admirable d'un bout à l'autre ; jamais le génie de la musique n'a enfanté une marche funèbre plus digne d'Alexandre ou de Jules César, de Charlemagne ou de Napoléon. Il ne sera jamais donné à personne d'exprimer la tristesse avec plus de grandeur ; jamais la parole ne produira un attendrissement plus profond. Le scherzo est empreint d'une pensée et d'une grâce charmante. Peut-être faudrait-il reprocher à la joie exprimée dans ce morceau de n'avoir pas assez de solennité, de n'être pas à la hauteur des sentiments exprimés dans l'adagio ; mais il y a, dans ce scherzo, tant d'élégance et de vivacité que nous n'avons pas le courage d'incriminer notre plaisir. Le finale ferme dignement cette admirable symphonie, qui, pour

nous, est bien supérieure à la symphonie avec chœurs.

Une scène de *l'Iphigénie en Tauride*, de Gluck, chantée par M. Massol et soutenue par des chœurs d'une masse imposante, a été redemandée. Malheureusement M. Massol n'était pas en état de recommencer sa partie, et le public a dû se contenter de la répétition des dernières mesures. Ce morceau, plein de science et d'inspiration, a vivement ému l'auditoire, et c'est assurément un des plus beaux que Gluck ait jamais écrits. Quoique les principes qui ont présidé à la composition des opéras de Gluck nous semblent manquer de justesse, quoique l'auteur d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Tauride* ait souvent cherché, dans la musique, ce que la musique ne possède pas et ne saurait donner, l'expression analytique des passions humaines, nous ne pouvons nier qu'il n'ait plusieurs fois touché les dernières limites du sublime. Malgré la fausseté de la théorie qui le guidait, il y a trouvé pour la douleur et la joie, pour l'enthousiasme et la colère, des accents pleins de grandeur et de pureté. Dans la scène chantée au cinquième concert, l'auditoire a justement admiré le style large et majestueux du récitatif. Il est impossible de préparer, d'annoncer plus habilement la mélodie. M. Massol, malgré ses éclats de voix, auxquels il paraît ne vouloir pas renoncer, a rendu avec bonheur plusieurs parties de ce morceau. Les chœurs ont chanté avec plus de correction que dans les concerts précédents. Il est donc vrai, comme nous l'espérions, que le Conservatoire ne

sacrifie pas la musique dramatique à la symphonie. Quant à l'orchestre, que M. Habeneck conduit avec une habileté devenue proverbiale, il nous a semblé qu'il avait oublié son rôle. Il disait purement ce qu'il avait à dire, mais il le disait trop haut. Au lieu d'accompagner, de soutenir les voix, il les couvrait, il les étouffait. Si la vigilance et le goût de M. Habeneck ne laissent rien à désirer, lorsqu'il dirige l'exécution d'une symphonie, il n'en est pas de même, lorsqu'il s'agit d'un morceau de musique dramatique ; il oublie trop souvent le rôle secondaire confié aux instruments, pour lutter avec les voix qu'il devrait soutenir. Dans cette lutte, que le goût réprouve, il n'a pas de peine à triompher, les voix les plus fortes sont obligées de s'avouer vaincues, et je doute que Lablache lui-même pût résister longtemps à une attaque aussi formidable. Le tonnerre qui s'échappe de ses lèvres ne serait bientôt plus qu'un timide chuchottement, si M. Habeneck entreprenait d'accompagner, c'est-à-dire de terrasser Lablache. Nous rendons pleine justice au savoir, au talent de M. Habeneck ; mais nous regrettons que son goût ne soit pas à la hauteur de son savoir.

La symphonie de Haydn, œuvre 91, a été exécutée comme toutes les compositions de ce maître inspiré, dans un religieux silence. Quoique Beethoven ait agrandi les proportions de la symphonie, Haydn a soutenu glorieusement le voisinage de la symphonie héroïque. La richesse et la pureté de ses mé-

lodies, la grâce et l'élégance de son style, ont charmé toute la partie désintéressée de l'auditoire. Bien que cette épithète puisse paraître singulière, elle n'est cependant que l'expression fidèle de ma pensée. Car il se trouve au Conservatoire, comme dans toutes les assemblées, des hommes qui jouent sérieusement la fable du Renard et des Raisins. Il y avait, au cinquième concert, des auditeurs qui affectaient d'écouter négligemment la symphonie de Haydn, et qui semblaient étonnés de l'attention peinte sur presque tous les visages. Pour ces auditeurs dédaigneux, la nullité musicale de Haydn est depuis longtemps acquise à la discussion. Ils ne comprennent pas qu'il se rencontre encore des oreilles assez complaisantes, pour écouter ces pauvres mélodies qui émeuvent sans étonner, et qui ne poussent jamais la grandeur jusqu'à l'effroi. Malheureusement pour les contempteurs de Haydn, il est impossible de se méprendre sur le sens de la guerre qu'ils lui font. Ils ne savent pas chanter, et ils font fi de la mélodie; c'est là tout le secret de leur colère : c'est la fable du Renard et des Raisins. Quelques-uns font mine de quitter la salle, pour ne laisser aucun doute sur la sincérité de leur dédain. Mais la partie désintéressée de l'auditoire demeure immobile et attentive, et sourit à peine à cette bouderie mala droite. Haydn et Beethoven ont eu le tort de se méconnaître mutuellement, et chez eux cette erreur pouvait ne pas mériter le nom d'injustice. Haydn n'a pas vécu assez longtemps pour comprendre pleinement le génie de

Beethoven ; et, sans doute, s'il eût entendu la symphonie pastorale, il l'eût applaudie aussi sincèrement que le septuor, auquel il voulait bien faire grâce. Quant à Beethoven, il ne pouvait guère approuver Haydn, sans renoncer à la mission musicale qu'il s'était donnée ; l'erreur que nous condamnons était, peut-être, une des conditions de son génie. Pour ne pas continuer l'auteur de *la Création*, peut-être fallait-il le nier. Quant à la foule qui se presse dans la salle du Conservatoire, elle peut juger l'auteur de *la Création* avec une entière liberté ; si elle se trompait, si elle méconnaissait Haydn, si elle niait la valeur de ses œuvres, elle n'aurait pas, comme Beethoven, le génie pour excuse. Mais la justice ne lui coûte rien ; elle admire Haydn sans se faire violence. Si les contempteurs de Haydn ont des titres à faire valoir pour excuser leur dédain, ils ont négligé de les produire. Quand ils auront prouvé leur droit, Haydn ne sera pas, comme ils l'espèrent, rayé de la liste des musiciens ; mais nous serons indulgent pour leur colère. Jusque-là nous nous contenterons de les renvoyer à la Fontaine.

Les fragments du *Jugement dernier*, de Schneider, ont été accueillis froidement et méritent l'accueil qu'ils ont obtenu. La partie instrumentale de cet oratorio est traitée avec un grand soin ; il est facile de reconnaître que l'auteur a sérieusement étudié la valeur des moyens qu'il met en œuvre ; mais la partie vocale est d'une faiblesse désespérante. Les solos chantés par mes-

dames Dobrée et Widemann, par MM. Wartel et Dérivis, ne signifient absolument rien. Il n'y a pas, dans ces solos, une seule phrase qui relève de l'invention ; c'est une série de notes que chacun salue au passage comme de vieilles connaissances. Quant aux chœurs, malgré leur masse imposante, ils produisent peu d'effet. Sans les trompettes qui les accompagnent, et dont le sens évangélique ne laisse aucune place au doute, il serait impossible de deviner que cet oratorio s'appelle *le Jugement dernier*. Pour traiter un tel sujet, il faut une puissance que M. Schneider ne possède pas et ne possédera jamais. L'œuvre qu'il a baptisée de ce nom terrible pourrait impunément changer de nom. En supprimant quelques trompettes, on en ferait, je crois, un épithalame très-satisfaisant, et en ajoutant quelques trombones, on aurait un chant funèbre très-convenable ; car le style de M. Schneider convient, par sa nullité, à l'expression de tous les sentiments.

L'ouverture de M. Deldevez est écrite avec une grande pureté. Malheureusement l'imitation de Weber est tellement frappante, que chacun se demande pourquoi M. Deldevez a jugé à propos de signer cette ouverture. De tels pastiches peuvent être pour les écoliers des exercices fort instructifs ; mais ces pastiches ne devraient jamais se produire en public. Si M. Deldevez obtient cette année le grand prix de composition, il fera bien d'essayer ses forces dans l'invention, pendant les cinq années de loisir que l'État lui donnera. Il sait dès

à présent parler très-nettement, il ne lui reste plus qu'à penser. La seconde partie de sa tâche est plus difficile que la première ; car ni Weber, ni Mozart, ne pourront l'aider à l'accomplir.

Pourquoi faut-il que le concertino de basson exécuté par M. Kacken nous force à répéter ce que nous avons déjà dit, en parlant des quatre premiers concerts de cette année? Ce morceau, écrit par M. Beer, est d'une vulgarité qui semble défier la patience de l'auditoire ; malheureusement, M. Kacken n'a pas racheté la nullité de la pensée par la pureté de l'exécution; malgré l'habileté dont il fait preuve dans l'orchestre du Conservatoire, il a, dès les premières mesures de ce concertino, excité des murmures d'étonnement. Nous mettrons volontiers sur le compte de l'émotion les fautes qu'il a commises; mais ces fautes ne peuvent être passées sous silence. Ajoutons que le basson, si utile, si précieux comme accompagnement, ne nous paraît pas destiné à briller dans un solo. Avec Beethoven, Gluck et Haydn, l'auditoire se fût retiré satisfait; à quoi bon encombrer le programme d'un oratorio inanimé, d'une ouverture sans originalité, et d'un concertino ridicule?

VI

De toutes les symphonies de Beethoven, la plus populaire en Allemagne et en France est, assurément, la symphonie pastorale. Si les autres symphonies de ce maître savant et inspiré présentent des parties aussi belles, plus belles peut-être que les passages le plus justement admirés de la symphonie pastorale, si la marche funèbre de la symphonie héroïque, si l'andante de la symphonie en *ut* mineur sont au-dessus de tout éloge, aucun ouvrage de Beethoven n'offre une perfection aussi constante, une aussi harmonieuse unité que la symphonie pastorale. L'opinion des connaisseurs se trouve donc d'accord avec l'opinion de la foule; et sans attribuer à la symphonie pastorale une valeur scientifique et poétique absolument supérieure à celle des autres symphonies de Beethoven, il faut reconnaître que cette symphonie mérite la popularité dont elle jouit chez nous depuis dix ans. De toutes les œuvres de l'auteur, c'est en effet la plus claire, la plus élégante, la seule peut-être dont il soit donné aux hommes qui n'ont pas étudié la langue musicale, de suivre le dessin

et de pénétrer les intentions. Je verrais disparaître sans regret quelques enfantillages écrits pour le hautbois, et qui, malheureusement, sont toujours applaudis comme des merveilles ; mais je ne crois pas qu'il soit possible de peindre, par la parole, l'impression délicieuse que laisse dans l'âme cette divine symphonie. Si quelque chose peut donner l'idée des chœurs chantés par les Séraphins, c'est à coup sûr la symphonie pastorale. Il y a dans cette œuvre des phrases d'une mélancolie ravissante, d'une sévérité majestueuse, qui feraient honneur aux plus belles voix du paradis ; et l'auteur a trouvé, pour peindre la gaieté, une ardeur qui rappelle la Kermesse de Rubens. L'imagination la plus ambitieuse ne peut rêver une œuvre qui concilie, plus heureusement, l'abondance et le goût. Il y a dans cette admirable symphonie de quoi désarmer, de quoi convertir les plus fervents disciples de Mozart et de Haydn ; mais aussi, nous devons le dire, de quoi réfuter, de quoi confondre les contempteurs les plus entêtés de Haydn ; car la clairvoyance la plus vulgaire ne peut se refuser à reconnaître l'intime parenté, qui unit la symphonie pastorale aux symphonies de Haydn. Le cadre est agrandi, les ressources multipliées, l'action plus puissante ; mais le génie à qui nous devons la symphonie pastorale appartient à la même famille que celui qui nous a donné l'œuvre 91 de Haydn.

La sixième symphonie de Mozart, exécutée au sixième concert du Conservatoire, n'a pas obtenu le

succès qu'elle méritait. Toutefois, il serait injuste d'accuser le goût de l'auditoire. Malgré la grâce et l'élégance qui distinguent la sixième symphonie de Mozart, il est bien difficile de la juger avec une entière équité, quand on vient d'entendre la symphonie pastorale. Il y a entre les moyens employés par ces deux maîtres une telle différence, que la symphonie de Mozart ressemble presque à de la musique de chambre. Avec la meilleure volonté du monde on se trouve désappointé. Plusieurs fois déjà, nous avons conseillé à M. Habeneck de composer plus sagement le programme des concerts qu'il dirige ; espérons qu'il tiendra compte, sinon de notre avis personnel, du moins de l'opinion générale exprimée par l'auditoire. Refuser ses applaudissements à la sixième symphonie de Mozart, n'est-ce pas dire clairement que cette œuvre n'est pas à sa place? Pour obtenir les applaudissements, que manque-t-il donc à cette œuvre élégante? d'être jouée avant la symphonie pastorale.

Un chœur du XVIe siècle, sans accompagnement, a été bien dit. Chacun regrettait que ce chœur fût si court. L'adagio et le finale de la fantaisie en *mi* bémol, de Hummel, exécutés par M. Franck, ont provoqué dans l'auditoire un mouvement d'impatience facile à comprendre. Si l'on excepte, en effet, les jeunes femmes qui, à l'aide de leurs lorgnettes, semblaient étudier le doigté de ces deux morceaux, personne n'a écouté attentivement les fragments de Hummel. Pour-

quoi? était-ce mépris pour l'auteur? dédain pour le talent de M. Franck? assurément non. Mais n'est-il pas ridicule de placer ce morceau après la symphonie pastorale? Un programme ainsi composé ne ressemble-t-il pas à une gageure contre le bon sens?

Le sixième concert du Conservatoire a été marqué par une faute difficile à expliquer. Une cantatrice dont l'inexpérience et la maladresse ne peuvent être qualifiées trop sévèrement, est venue chanter, ou plutôt épeler, un air du *Sigismond* de Rossini. Comment le comité chargé de juger madame Mortier-Fontaine a-t-il consenti à la laisser chanter, devant un auditoire qui jusqu'ici ne s'est pas signalé par son indulgence? Comment n'a-t-il pas compris que les juges habitués aux symphonies de Beethoven seraient sans pitié pour l'ignorance? Je pose la question et ne me charge pas de la résoudre. On racontait que madame Mortier-Fontaine avait d'abord offert de chanter une scène de Gluck; si le comité l'a détournée de cette périlleuse tentative, il a bien fait. Mais, par respect pour Gluck, fallait-il livrer la musique de Rossini au dédain, à la risée de la foule? nous ne le croyons pas. Madame Mortier-Fontaine, nous sommes forcé de le dire, est tellement étrangère aux premiers éléments de l'art du chant, elle connaît si peu la valeur des notes et la mesure, qu'elle ne devrait pas se hasarder à chanter en public; elle a besoin de se mettre pendant plusieurs années au régime du solfége, et de consulter assidûment le métronome; encore est-il dou-

teux qu'elle réussisse jamais à chanter correctement ; car le premier pas sur le terrain de la science est de savoir qu'on ignore, et madame Mortier-Fontaine paraît ignorer son ignorance.

C'est avec regret que nous qualifions si sévèrement une faute que nous voudrions pouvoir attribuer à l'étourderie ; mais la sévérité nous paraît le seul moyen d'en prévenir le retour.

On a répété, au concert spirituel du vendredi saint, la symphonie en *la*, déjà dite au commencement de la saison. L'exécution n'a rien laissé à désirer. Quant à l'ordonnance et aux développements, nous croyons pouvoir maintenir l'opinion que nous avons exprimée. Nous professons pour la vigueur empreinte dans cet ouvrage une admiration sans bornes, mais nous sommes fermement convaincu, que plusieurs passages de cette symphonie ne produisent sur l'auditoire qu'une impression confuse. Il y a souvent chez ceux qui applaudissent autant d'étonnement que de sympathie.

La fantaisie pour piano, sur des motifs de *Guido* et *Ginevra*, composée et exécutée par M. Dœhler, a été, et devait être froidement accueillie. Tout le monde s'est plu à reconnaître l'habileté de M. Dœhler ; mais une fantaisie pour piano après la symphonie en *la !* Toute l'agilité des doigts de M. Dœhler, toute la grâce qu'il a su mettre dans son jeu, ne pouvaient conjurer l'impatience de l'auditoire. Ce morceau, joué dans un salon, aurait sans doute fait plaisir ; au Conservatoire,

il devait exciter un ennui impitoyable, et c'est précisément ce qui est arrivé. J'ajouterai que le salon le plus indulgent reprocherait, sans doute, à M. Dœhler, la pauvreté désespérante des motifs qu'il a choisis et la longueur démesurée de son introduction. M. Halevy n'a jamais trouvé, et probablement ne trouvera jamais une mélodie complète. La romance de *Guido* n'est qu'une tentative impuissante. La première phrase promet une mélodie, mais la seconde phrase dément cette promesse, et l'air s'achève avec une vulgarité qui défie toute critique. Si M. Adolphe Adam écrit pour les orgues de Barbarie, M. Halevy écrit pour les malades attaqués d'insomnie. Ses opéras sont les narcotiques les plus puissants que nous connaissions.

Un enfant de quinze ans, M. Vauthrot, a très-mal chanté un motet de M. Cherubini, *Inclina, Domine*. Il y a, dans la voix de cet enfant, plusieurs notes très-belles et d'un timbre très-pur; mais il ne sait ni chanter juste, ni chanter en mesure; et la plus belle voix du monde ne peut éluder ces deux lois impérieuses.

Les fragments du septuor de Beethoven, exécutés par tous les violons, altos, violoncelles, contre-basses, clarinettes, cors et bassons, nous forcent de répéter ce que nous avons dit du quatuor de Beethoven soumis aux mêmes conditions. Nous rendons pleine justice à l'unité merveilleuse qui a signalé l'exécution du septuor ainsi agrandi; mais nous persistons à croire que cette transformation est absurde, et ne devrait jamais

figurer dans un concert. Le plus simple bon sens suffit pour comprendre ce que nous affirmons. Beethoven, que nous sachions, n'ignorait pas la valeur de ses pensées. Lorsqu'il en confiait l'expression à sept instruments, il avait d'excellentes raisons pour ne pas décupler le nombre des interprètes qu'il avait choisis. M. Habeneck, en transformant le septuor de Beethoven, semble accuser l'auteur d'ignorance et d'étourderie. Les violons se sont acquittés de la tâche qui leur était confiée, avec une précision merveilleuse. En fermant les yeux on croyait n'entendre que la voix d'un seul violon; mais toutes ces merveilles ne sauraient absoudre M. Habeneck.

La première partie de *la Création*, de Haydn, a été écoutée dans un religieux silence. Nous sommes loin d'admettre les principes d'harmonie imitative, qui ont guidé Haydn dans la composition de cette œuvre savante. Mais, malgré la puérilité de ces principes, nous ne pouvons refuser notre admiration aux phrases majestueuses par lesquelles Joseph Haydn a su traduire les premiers versets de Moïse. Nous ne voyons pas dans ces phrases tout ce qu'y voient les initiés; mais nous lisons clairement dans ces notes, si habilement ordonnées, la puissance et la fécondité; et si notre intelligence refuse de chercher, dans l'œuvre de Haydn, l'interprétation littérale de la Genèse hébraïque, nous ne croyons pas qu'il soit jamais donné à la couleur, à la forme ou à la parole, d'exprimer avec plus de puis-

sance le mystère de la création. Ni Milton, ni Raphaël, ni Michel-Ange, n'ont surpassé Haydn dans le développement de cette idée. Les solos confiés à mademoiselle Nau, à MM. Wartel et Alizard, ont laissé beaucoup à désirer. Mademoiselle Nau surtout mérite de vives réprimandes; car elle a chargé les phrases de Haydn d'ornements absurdes. Elle a chanté *la Création*, comme elle aurait chanté le rôle d'Amina ou d'Anna Bolena. Le public a manifesté son mécontentement, et nous approuvons sa franchise.

Le concert donné le jour de Pâques n'a pas obtenu les mêmes applaudissements que le concert du vendredi saint. Chose étonnante, et que nous refuserions de croire si nous l'entendions raconter, la symphonie pastorale, si admirablement exécutée au sixième concert, a été signalée au concert de Pâques par plusieurs notes venues sans être appelées. Quoique ces fautes n'aient pas été nombreuses, il est bon de les constater pour qu'elles ne se renouvellent pas. Mademoiselle Dobrée a chanté froidement un air de *Robin des Bois*. Elle a dit la note presque fidèlement; mais elle chantait la musique de Weber comme elle eût chanté la musique de M. Halevy, et l'auditoire demandait quelque chose de plus. M. Dorus, dans un air suisse varié pour la flûte, a fait preuve d'une rare habileté. Le chœur des douze Frères, de l'opéra de *Joseph*, a été rendu, comme l'air de Weber, avec une littéralité inanimée. C'était la musique de Méhul moins l'accent religieux, dont ne peu-

vent se passer ses interprètes. M. Massol, chargé du solo, ne paraissait pas soupçonner l'intention du compositeur. M. Ponchard a dit l'air du premier acte avec un goût parfait ; nous ne pouvons pas dire qu'il l'ait chanté ; car sa voix est, depuis longtemps, hors de service. Il dépense une incroyable habileté à faire croire qu'il chante ; mais la vérité est qu'il indique, en professeur consommé, comment doivent s'y prendre ceux qui ont de la voix.

La symphonie de Haydn, œuvre 80, soumise aux mêmes conditions que la sixième symphonie de Mozart, a excité la même surprise, et subi la même injustice.

VII

Le huitième et dernier concert du Conservatoire était une sorte de récapitulation. Plusieurs ouvrages applaudis déjà, pendant la saison musicale qui s'achève, ont été de nouveau entendus et accueillis avec un enthousiasme unanime. De l'avis des juges les plus sévères, c'est le plus beau concert que M. Habeneck nous ait offert cette année. Le motet de Haydn, exécuté au septième concert, n'a pas produit l'effet qu'on pouvait espérer. Les chœurs se sont acquittés de leur tâche de façon à contenter les professeurs de solfége; mais l'auditoire est demeuré froid, parce que les chanteurs ont dit la note, sans s'inquiéter le moins du monde du caractère du morceau. Plusieurs fois déjà, nous avons signalé à M. Habeneck l'insuffisance de l'exécution vocale; espérons que les concerts de l'année prochaine nous dispenseront de renouveler ces reproches. L'ouverture d'*Oberon* a été rendue avec la même précision, la même pureté, la même énergie que les plus belles symphonies de Beethoven. Cette admirable ouverture, que les connaisseurs placent au premier rang, a réveillé

bien des regrets. On se demandait, en écoutant cette œuvre savante et inspirée, si l'administration de l'Opéra ne mettrait pas enfin les intérêts de l'art musical au-dessus de mesquines et misérables jalousies, si elle ne comprendrait pas la nécessité de représenter *Oberon*. Les partitions écrites en France depuis quelques années sont tellement pauvres, tellement insignifiantes, tellement nulles, que l'administration de l'Opéra ferait bien d'appeler à son secours les plus belles œuvres dramatiques de Weber. *Euryanthe, le Freyschutz* et *Oberon* nous consoleraient de tous les quadrilles à grand orchestre exécutés à l'Académie royale de Musique. En écoutant les divines mélodies de Weber, nous consentirions à oublier que notre première scène lyrique a lutté trop longtemps avec Musard. Vainement objecterait-on que l'Opéra est un théâtre national, exclusivement destiné à l'exécution de la musique française. S'il est vrai que les compositeurs français aient réclamé, lorsqu'il s'est agi de naturaliser chez nous les partitions allemandes et italiennes, une pareille réclamation est sans valeur et sans dignité. Puisqu'il n'y a aujourd'hui parmi nous aucun compositeur dont le talent puisse être comparé sans ridicule au talent de Weber, le bon sens prescrit impérieusement d'exécuter les partitions d'*Euryanthe*, du *Freyschutz* et d'*Oberon*. J'imagine que les patriotes les plus sincères échangeraient avec joie, contre ces admirables ouvrages, *Gustave* et *le Lac des Fées*. Quand M. Auber écrivait *la Muette*, on pouvait se

passer de l'Allemagne; aujourd'hui, en attendant que la verve de M. Auber se réveille, on fera bien d'imposer silence à toutes les réclamations que l'art musical désavoue.

L'andante et le rondo du concerto de violon de M. Masset, exécutés par M. Dancla, n'ont obtenu que de rares applaudissements; et la tiédeur de l'auditoire ne doit pas nous étonner. Car non-seulement le morceau choisi par M. Dancla est d'une vulgarité désespérante; mais l'exécution a manqué de hardiesse. Faut-il mettre sur le compte de l'émotion la mollesse que nous reprochons à M. Dancla? Nous sommes disposé à le croire. On s'accorde à louer son habileté, on vante la pureté de son archet, et nous ne voulons pas le juger sur l'épreuve unique à laquelle nous avons assisté. Toutefois, nous pensons que M. Dancla eût bien fait de choisir un morceau moins nul que le concerto de M. Masset. Il est malheureusement vrai que les instrumentistes se complaisent presque toujours dans l'exécution de la musique médiocre; c'est, à notre avis, un très-mauvais calcul. L'auditoire est sans pitié pour l'exécution, lorsqu'il entend des notes qui parlent sans rien dire.

La symphonie en *ut* mineur, exécutée au septième concert, et redite au huitième, a été applaudie comme la symphonie héroïque, comme la symphonie pastorale, avec une ardeur que nous n'essayerons pas de décrire. Toutes les parties de cet admirable ouvrage ont

été accueillies avec un égal enthousiasme, et cependant elles sont loin d'avoir une valeur égale. La première et la seconde partie sont très-supérieures au reste de l'ouvrage. Mais il y a dans les passages mêmes qui manquent de précision, une verve si ardente, une telle abondance, une telle force, que nous n'avons pas le courage de contester la légitimité des applaudissements accordés à ces passages. Dans cette symphonie, Beethoven a fait, des instruments à cordes, un emploi miraculeux. Il a prêté, à la contre-basse en particulier, des accents tour à tour plaintifs et formidables, une douleur et une colère qui ont profondément ému l'auditoire. A notre avis, la symphonie pastorale et la symphonie héroïque, envisagées dans leur ensemble, doivent être préférées à la symphonie en *ut* mineur. Mais il y a dans ce dernier ouvrage des pages entières aussi belles, plus belles peut-être que les plus belles pages des deux symphonies que nous plaçons au premier rang.

Le scherzo et le finale de la symphonie avec chœurs, exécutés au huitième concert, ont été écoutés avec plus de plaisir et applaudis plus sincèrement que la symphonie entière. Cependant nous croyons que le finale seul eût produit un effet plus puissant et plus net. Le scherzo est empreint d'une vivacité charmante, et la simplicité presque triviale du thème est magnifiquement rachetée, par la grâce et la hardiesse des développements. Mais le finale pris en lui-même, est un poëme complet et qui gagnerait beaucoup à être en-

tendu séparément. C'est une ode conçue dans des proportions colossales, et qui n'a besoin d'aucun prélude. Le dirai-je, cependant? il y a dans cette ode si animée, si ardente, plusieurs phrases que je verrais disparaître avec plaisir, parce qu'elles nuisent à l'effet des plus beaux passages. L'abondance du style dégénère quelquefois en prolixité. Quant aux masses vocales, elles m'ont semblé insuffisantes. Les rôles étaient intervertis; les voix accompagnaient au lieu d'être accompagnées.

Les fragments du septuor de Beethoven, répétés au huitième concert par tous les violons, altos, violoncelles, contre-basses, clarinettes, cors et bassons, ont valu à l'orchestre du Conservatoire d'unanimes applaudissements. On a justement admiré la prodigieuse précision avec laquelle ces morceaux ont été rendus; toutefois, nous persistons à croire que cette transformation de l'œuvre de Beethoven est un pur enfantillage; et nous voudrions entendre le septuor entier exécuté tel que Beethoven l'a conçu; cet ouvrage ainsi rendu exciterait peut-être moins d'étonnement, mais il serait plus sincèrement admiré.

Le chœur de Weber : *Affranchissons notre patrie!* a été répété au même concert. MM. Massol, Prévot et Alizard, chargés des solos, se sont acquittés de leur tâche comme la première fois. Ils ont respecté la lettre, et méconnu l'esprit de Weber.

L'ouverture d'*Armide*, exécutée au septième concert,

a paru presque mesquine malgré sa richesse très-réelle. Le désappointement de l'auditoire s'explique facilement. L'ouverture d'*Armide*, jouée au commencement du concert, n'eût pas manqué d'être applaudie; jouée après la symphonie en *ut* mineur, elle devait nécessairement paraître mesquine. Le bon sens voulait que Gluck précédât Beethoven; M. Habeneck, en méconnaissant l'ordre que lui indiquait la logique, a diminué de moitié le plaisir que nous promettait l'ouverture d'*Armide*. Les fragments de cet ouvrage, exécutés après l'ouverture, sont d'un beau style, et révèlent chez l'auteur une grande richesse d'imagination. Malheureusement, mademoiselle Dobrée, MM. Alexis Dupont et Alizard, ont rendu les solos très-froidement, et le public s'est mis à l'unisson. Cette froideur d'exécution est d'autant plus fâcheuse que les fragments d'*Armide*, choisis par M. Habeneck, produisent, même au piano, un très-grand effet, et qu'ils auraient pu électriser la salle entière s'ils eussent été convenablement rendus.

Une scène d'*Orphée aux Enfers*, chantée au huitième concert par M. Duprez, a été, nous devons le dire, écoutée avec autant de crainte que d'étonnement. La tâche acceptée par M. Duprez semblait tellement au-dessus de ses forces, l'émission des notes aiguës paraissait lui causer de si vives souffrances, que chacun se demandait pourquoi il s'était soumis à cette épreuve douloureuse. Chanter dans de pareilles conditions n'est plus un art, mais un supplice. Et non-seulement

les notes aiguës semblaient mettre en sang le gosier de M. Duprez, mais les notes moyennes avaient un volume si maigre qu'à peine les entendait-on. La voix du chanteur rendait le même son qu'un archet promené par une main languissante sur les cordes d'un violon; elle frôlait la note au lieu de l'attaquer. Nous admirons la pureté incomparable avec laquelle M. Duprez sait dire le récitatif, la précision avec laquelle il pose sa voix : mais nous sommes forcé de reconnaître que le répertoire de l'Opéra a cruellement appauvri les moyens dont M. Duprez disposait il y a deux ans. Le jour où il chantait pour la première fois l'air de *Guillaume Tell* qui lui a valu de si nombreux, de si légitimes applaudissements, les oreilles exercées découvraient déjà tout ce qu'il y a d'artificiel, de laborieux dans son talent. Mais jamais les souffrances qu'il s'impose, pour agrandir le volume de sa voix, n'avaient été aussi évidentes qu'au huitième concert du Conservatoire. Le mot de madame de Sévigné sur sa fille recevait une application involontaire et unanime : tous les auditeurs avaient mal à *sa* poitrine. Il est impossible que M. Duprez n'ait pas conscience de son épuisement; pourquoi donc, dans l'intérêt de son avenir, ne se résigne-t-il pas à prendre quelques mois de repos? Le soin de sa gloire et le soin de sa fortune se réunissent pour lui donner un seul et même conseil. Il est vrai que l'air d'*Orphée* est écrit pour une voix plus haute que la sienne; aussi je ne songe pas à lui reprocher

l'émission laborieuse des notes aiguës. Mais les notes moyennes n'ont pas été données par lui, avec la sonorité que nous avions droit d'attendre. Depuis la première jusqu'à la dernière mesure, l'air d'*Orphée* n'a été pour lui qu'une tentative impuissante. Il a eu beau se ménager, reprendre haleine, les oreilles les plus indulgentes refusaient d'accepter comme complets les sons dont il ne livrait que la moitié. Si M. Duprez n'écoute pas le conseil que lui donnent tous les admirateurs, tous les amis sincères de son talent, il s'expose à perdre avant un an les restes de sa voix ; car il est évident qu'il ne chante plus aujourd'hui, comme il chantait il y a deux ans. Il a gardé ce que la science et l'étude lui ont donné, un style pur, élégant, l'art de lier les sons ; mais il ne réussit plus à déguiser la maigreur de sa voix. La fatigue l'a mis au régime de la franchise. Pour notre part, nous désirons vivement qu'il se repose ; et M. Duponchel, qui a placé la fortune de l'Opéra sur le gosier de M. Duprez, doit comprendre aujourd'hui toute l'imprudence de sa conduite.

Si nous essayons maintenant de résumer le caractère général des concerts donnés cet hiver par le Conservatoire, nous serons forcé de reconnaître que M. Habeneck n'en a pas composé le programme, avec toute la variété que nous avions le droit d'attendre. La salle est pleine, et toutes les loges sont retenues cette année pour l'année prochaine. C'est là, sans doute, un argument spécieux et qui semble absoudre M. Habeneck ;

mais l'empressement du public ne détruit pas nos objections. La Société des concerts se doit à elle-même de ne pas dire, dans le même hiver, deux fois la symphonie en *la*, deux fois la symphonie pastorale, deux fois la symphonie en *ut* mineur, deux fois la symphonie avec chœurs, deux fois le septuor. Si grand que soit Beethoven, il n'est pas, comme se plaisent à le répéter quelques admirateurs fanatiques, le commencement et la fin de la musique. Il y a eu avant lui des maîtres du premier ordre, des hommes qui prenaient pour interprète un orchestre moins puissant, mais dont l'imagination n'avait ni moins de grâce, ni moins de fécondité. La Société des concerts a bien fait de se dévouer à Beethoven et de se résigner à des études patientes pour le populariser parmi nous. Aujourd'hui cette œuvre est achevée ; une œuvre nouvelle reste à faire. Haendel, Mozart, Haydn, Weber, Boccherini, ont écrit des œuvres admirables ; pourquoi M. Habeneck ne ferait-il pas pour eux ce qu'il a fait pour Beethoven ?

1839.

X

MEYERBEER

LES HUGUENOTS

Si nous avions pu oublier, en quelques jours, les conseils donnés par M. Villemain à M. Scribe, nous aurions écouté sans étonnement et sans impatience le poëme des *Huguenots ;* mais la leçon adressée au plus fécond de nos coupletiers par l'illustre professeur de Sorbonne, est encore trop récente et trop profondément gravée dans notre mémoire, pour nous permettre l'inattention ou l'indulgence. M. Scribe est membre de l'Académie française, nous ne pouvons l'oublier, et dans le drame lyrique aussi bien que dans la comédie de caractère, s'il veut mériter l'estime de ses nouveaux confrères, il doit se proposer le bon sens, le respect de la langue, et même parfois, le cas échéant, essayer d'inventer. La tâche est rude, je l'avoue, et bien contraire à l'activité indolente du poëte. S'il lui fallait suivre à la lettre l'avis de M. Villemain, il n'aurait qu'un

parti à prendre : retirer du métier tous les trios et toutes les ariettes, cardées et filées depuis longtemps; et qui n'attendent que le tisserand pour se déployer en étoffes abondantes et s'entasser dans les magasins dramatiques. Mais depuis l'élection de M. Emmanuel Dupaty, la position littéraire de M. Scribe est bien changée! *La Leçon de botanique* et *les Voitures versées* ont doublé le courage de *Fiorella* et du *Mariage de raison;* les deux artistes inséparables si révérés des jeunes premiers et des soubrettes, se consolent et se rassurent en unissant leurs solécismes, contre l'ennemi commun, je veux dire la littérature. Pour peu que ces deux messieurs ouvrent les portes de l'Académie à quelques-uns de leurs innombrables imitateurs, aux Enfants du Caveau, aux disciples de Momus, leur sécurité ne connaît plus de bornes, ils prendront bientôt une attitude militaire, et défieront sans trembler, en vers et en prose, tous les champions qui tiennent encore pour la mesure, la rime et la syntaxe. De jour en jour nos prophéties s'accomplissent avec une littéralité désespérante, et le poëme des *Huguenots* vient de porter à l'Académie un coup terrible et sans remède. A moins que M. Bouilly ne tire hors du fourreau son épée rouillée, et ne taille en cavatines les Contes à ma fille, M. Scribe est désormais sans rival, et toutes les majestés littéraires de la France doivent plier le genou devant lui. Il peut désormais s'adosser sans vergogne à la statue de Fénelon et de Bossuet, il n'est plus même

au milieu de ses pairs ; car ces prélats pusillanimes ne pensaient pas en toute liberté, et obéissaient niaisement aux lois de leur langue maternelle.

M. Scribe fait lui-même sa langue et ne relève de personne. Il crée du même coup sa grammaire et sa poétique, et s'il n'écrit pas le Discours sur l'histoire universelle, c'est qu'il dédaigne une besogne trop facile : il écrit *les Huguenots*.

Quelques limiers de coulisse avaient répandu le bruit que le poëme des *Huguenots* était emprunté à la *Chronique de Charles IX*, de M. Mérimée ; nous avons la joie d'annoncer aux amis de la littérature que ce bruit est une pure calomnie. Le poëme des *Huguenots* appartient tout entier à M. Scribe ; et si, dans les derniers actes, il a dérobé quelques scènes à M. Mérimée, ce n'est pas par pénurie, mais uniquement pour montrer ce que la poésie la plus énergique et la plus vraie peut devenir aux mains d'un coupletier. Il ne faut voir, dans ce plagiat tout véniel, qu'une vengeance contre le bon sens et l'invention, qui n'ont jamais voulu rien accorder à M. Scribe. Voici, en peu de mots, le drame lyrique sur lequel M. Meyerbeer s'escrime depuis trois ou quatre ans.

Le comte de Nevers doit épouser Valentine, fille du comte de Saint-Bris. Raoul de Nangis a rencontré Valentine, et un regard a suffi pour allumer dans deux cœurs un amour irrésistible. Valentine, fille d'honneur de Marguerite de Valois, d'après le conseil de sa maî-

tresse, va trouver le comte de Nevers et lui redemander sa liberté ; le comte renonce généreusement à sa fiancée. Mais Raoul de Nangis, arrivé depuis un instant dans le château du comte de Nevers, reconnaît sous son voile Valentine de Saint-Bris ; il ne peut s'expliquer honorablement la conduite de celle qu'il aime, et il jure de se venger de l'infidèle. Marcel, son vieux domestique, l'encourage dans sa colère, et le rideau tombe, au moment où un jeune page vient chercher Raoul de la part de Marguerite.

Au second acte Raoul arrive, les yeux bandés, chez Marguerite de Valois ; d'après l'ordre de la future reine de Navarre, les filles d'honneur se retirent et vont se baigner dans le Cher, sous les murs du château. Le cœur encore saignant de l'infidélité de Valentine, Raoul n'a pas plutôt aperçu Marguerite de Valois qu'il lui jure un éternel amour. Mais Marguerite refuse une trop facile conquête, et ne songe qu'aux intérêts de Valentine. Le comte de Saint-Bris, le comte de Nevers et leurs amis catholiques arrivent sur l'ordre de Marguerite ; Valentine paraît, Marguerite se dispose à unir les deux amants ; mais Raoul refuse d'épouser Valentine ; le comte de Saint-Bris provoque Raoul, et, sans la présence de Marguerite, le duel s'engagerait sur l'heure ; Raoul rend son épée et la partie est remise.

Au troisième acte, Marcel et Valentine attendent chacun de leur côté, l'un son maître, l'autre son amant, qui doit, le matin même, venir sur le Pré aux

Clercs vider sa querelle avec Saint-Bris. Valentine a surpris un complot contre la vie de Raoul, elle reconnaît Marcel, et le supplie d'avertir son maître, pour qu'il ne vienne au combat que bien accompagné. Grâce à cet avis, Raoul échappe au guet-apens; il appelle à son secours les huguenots attablés dans un cabaret voisin; une mêlée s'engage et Raoul est sauvé. Si j'ai négligé jusqu'ici de vous dire que Saint-Bris est catholique et Raoul protestant, c'est qu'en vérité c'était chose inutile; car le roman que je vous raconte se passe très-bien des dissidences religieuses. Il n'y a même aucune raison, pour que l'action se développe sous Charles IX plutôt que sous Louis XII. Luther et Calvin n'ont rien à faire dans une intrigue amoureuse; et la provocation qui suit le refus de Raoul serait tout aussi naturelle, quand les deux champions seraient catholiques.

Au quatrième acte, Raoul, pour que la pièce continue, se réfugie chez Valentine. Il sait très-bien qu'il s'expose à rencontrer ses deux ennemis acharnés, Saint-Bris et Nevers; mais il faut que la pièce continue, et Raoul vient chez Valentine. La veille même, Valentine a épousé le comte de Nevers sans l'aimer, par respect pour les ordres de son père qui voit dans ce mariage un moyen de se venger. Tandis que les deux amants s'entretiennent de leur mutuel malheur, arrivent Nevers et Saint-Bris; Raoul se cache et il entend le programme complet de la Saint-Barthélemy. Saint-Bris expose lon-

guement les projets de la reine mère, et demande aux seigneurs qui sont entrés en scène avec lui si le roi peut compter sur eux; tous jurent d'obéir, excepté le comte de Nevers qui brise son épée. Les quartiniers, les échevins arrivent ensuite et promettent leur assistance aux projets de Charles IX. Trois moines vêtus de blanc bénissent les poignards et les mousquets. Valentine, restée seule avec Raoul, le conjure de demeurer caché, et de ne pas s'exposer au massacre. Comme il résiste, elle lui avoue qu'elle l'aime. A ce mot Raoul oublie le péril de ses frères, il se jette aux genoux de Valentine et ne pense plus qu'au bonheur d'une passion partagée. Mais le signal funèbre se fait entendre, Raoul s'échappe des bras de Valentine qui s'évanouit en essayant de le retenir.

Au cinquième acte les seigneurs protestants dansent gaiement à l'hôtel de Sens, sur la foi des promesses royales, lorsque Raoul sanglant vient raconter le meurtre de Coligny et demander vengeance de la Saint-Barthélemy; les quadrilles se dispersent, la scène change et nous retrouvons dans un cloître désert, Raoul, Valentine et Marcel; Marguerite de Valois permet à Raoul de vivre s'il veut abjurer; c'est Valentine elle-même qui lui transmet cette promesse. Le comte de Nevers est mort en voulant sauver Marcel; Valentine est libre, mais Raoul refuse d'abjurer. Alors Valentine abjure elle-même la foi catholique, pour partager le sort de son amant. Marcel suit Valentine et Raoul, les unit au nom

de Dieu, et les encourage au martyre. Bientôt les bandes catholiques débouchent sur la scène; Marcel, Raoul et Valentine, au cri de Qui vive! répondent : *Huguenots!* le comte de Saint-Bris commande le feu et reconnaît parmi les victimes le cadavre de sa fille.

Y a-t-il, dans tout cela, rien qui ressemble au roman de Prosper Mérimée? Sans doute il est possible d'apercevoir, dans Valentine, un travestissement de Diane de Turgis, et dans Raoul, une caricature de Bernard de Mergy. Mais, à coup sûr, Mérimée n'est pas coupable de toutes les billevesées que je viens de raconter. Il y aurait, plus que de l'injustice, à l'accuser de toutes les trivialités entassées, dans ce poëme prétendu. *Les Huguenots* appartiennent bien authentiquement à M. Scribe; Mérimée, pas plus que Sismondi ou Capefigue, n'a rien à réclamer dans ce grotesque mélodrame; M. Scribe s'est pillé lui-même, à l'exemple du grand Corneille, et il a recousu, pour *les Huguenots*, de nombreux lambeaux de *Fiorella* et de *la Muette*. Il a remis en bouts-rimés toutes les vieilles maximes sur les plaisirs de l'amour et de la table, et il a même inventé en l'honneur de Charles IX, quelque singularité d'un goût assez relevé. Par exemple, il a confondu sire et sir, ce qui est assurément fort ingénieux. C'est là, si je ne m'abuse, un gage irrécusable d'érudition, et j'espère bien que M. Scribe n'admettra pas cette innovation dans la future édition du Dictionnaire. Ne fût-ce que par reconnaissance, il doit révéler au public le secret de son style incomparable. Je n'in-

siste pas sur la beauté pathétique des *Huguenots*. L'analyse rapide que je viens d'esquisser suffit, amplement, à l'admiration populaire. Pour moi je ne saurais me lasser de contempler, dans une muette extase, toutes les merveilles d'ineptie et de platitude entassées dans les cinq actes de ce drame lyrique. Je ne crois pas qu'il soit possible d'aller plus loin dans le champ de l'absurde. Bien que le poëme des *Huguenots* ne vaille pas celui de *Robert le Diable*, cependant nous devons reconnaître qu'il est bien coupé pour la musique. Le bon sens se révolte, en voyant les plus triviales notions de l'histoire si étrangement violées ; mais la musique n'est pas si sévère, et s'accommode volontiers des lieux communs versifiés de M. Scribe. M. Meyerbeer avait devant lui un obstacle bien autrement terrible que la Saint-Barthélemy ; toutes les difficultés contenues dans un pareil sujet, toutes les idées soulevées par ce sanglant souvenir étaient à peine la moitié de sa tâche ; il avait à vaincre un ennemi implacable, et cet ennemi que tout le monde avait deviné, c'était *Robert le Diable*. Il y avait, en effet, dans le succès immense de cette dernière partition, quelque chose de si populaire, qu'à moins d'aller au delà, le musicien semblait condamné à la déchéance. La foule qui se pressait lundi à l'Opéra, sans essayer d'analyser ses sympathies pour *Robert le Diable*, sans se demander si le spectacle n'était pas de moitié dans la gloire du musicien, appelait impérieusement un plaisir pareil. Cette attente a-t-elle été remplie ? A ne consi-

dérer que la question musicale, nous nous prononçons hardiment pour l'affirmative.

Au premier acte, le chœur chanté par les amis du comte de Nevers est d'un mouvement heureux et animé; par malheur toutes les mémoires se souviennent du comte Ory et d'un chœur écrit dans une intention pareille; sans cette comparaison inévitable, le premier chœur de la nouvelle partition passerait peut-être pour être un morceau trouvé; mais le chœur joyeux du *Comte Ory* marque, victorieusement, l'intervalle qui sépare la science de l'inspiration. La romance de Raoul de Nangis est d'une élégance vulgaire, et toutes les oreilles en l'écoutant croient déjà l'avoir entendue. Le chant luthérien de Marcel est grand et solennel; mais il est gauchement encadré et il étonne sans émouvoir, faute de préparation. L'air huguenot chanté par le même acteur frappe d'abord par sa singularité; mais à une seconde audition, et lundi dernier il a été répété, cette première impression disparaît et fait place à une estime sérieuse. La cavatine d'Urbain est gracieuse sans originalité.

L'air de Marguerite qui ouvre le second acte est d'un caractère indécis, et n'exprime pas l'amoureuse insouciance du personnage. Du chœur chanté par les filles d'honneur il n'y a rien à dire. Les couplets chantés par Raoul et Marguerite sont vifs et bien dessinés; c'est peu de chose, mais le morceau est bien fait; le chœur général qui termine cet acte est bruyant, mais n'émeut pas.

Au troisième acte le musicien se relève. Le chœur des clercs et des grisettes est d'une gaieté franche, et contraste heureusement avec la chanson huguenote de Bois-Rosé. La ronde bohémienne rappelle, maladroitement, toutes les rondes qui retentissent à l'Opéra-Comique depuis dix ans ; mais ce défaut qui n'est pas évident pour toutes les parties de l'auditoire peut être compté pour un péché véniel. Le couvre-feu chanté par les archers, arrivant après le chœur des grisettes et des clercs et la chanson huguenote de Bois-Rosé, devait se distinguer par un accent individuel et nouveau ; et comme il est loin de satisfaire à cette condition, il passe inaperçu. Le septuor chanté sur le Pré aux Clercs est un des bons morceaux de l'ouvrage, et entre bien dans l'action ; après tous les airs détachés qui se sont succédé depuis le commencement de cet acte, on voit avec plaisir la musique se dramatiser et embrasser, d'une étreinte énergique, tous les personnages réunis sur la scène ; le chœur des étudiants et des soldats huguenots ne continue pas l'émotion produite par le septuor ; mais cette faute appartient plutôt au poëte qu'au musicien, et peut-être était-il impossible à M. Meyerbeer de l'éviter entièrement.

Le quatrième et le cinquième acte ont justifié toutes les prophéties des amis de l'auteur. Les trois premiers semblaient appartenir tour à tour à tous les genres de musique, et n'agissaient que médiocrement sur la foule attentive ; mais le quatrième et le cinquième ont

pris possession de l'auditoire. La romance de Valentine et le chœur catholique sont languissants et manquent de couleur ; mais le duo de Valentine et de Raoul écrit avec une simplicité remarquable, distribué avec une sobriété prudente, s'est élevé peu à peu jusqu'aux émotions les plus déchirantes. Chaque note de ce morceau capital trouvait un écho dans les cœurs attendris. Toutes les oreilles écoutaient avidement les accents passionnés de Raoul et de Valentine, nul ornement étranger ne venait interrompre le plaisir croissant de l'auditoire ; nulle distraction importune ne troublait la joie sérieuse de la salle, et quand Raoul s'est échappé des bras de Valentine, un frisson électrique a passé sur toutes les têtes. Si le musicien était caché dans le fond d'une loge, et s'il pouvait surveiller la physionomie des spectateurs, il a dû être content ; car il triomphait, et sa victoire n'était pas contestée. L'air de Raoul et le chœur des Seigneurs Protestants, à l'hôtel de Sens, soutiennent glorieusement l'impression pathétique du quatrième acte. La bénédiction donnée par Marcel aux deux amants agenouillés est pleine d'un divin enthousiasme, et prépare bien l'auditoire à la conclusion terrible de cette tragédie. Le chant religieux interrompu brusquement par le chant de carnage était, pour M. Meyerbeer, une occasion de puissance qu'il n'a pas perdue. Bien que ce dernier acte semble trop court après le quatrième, cependant, grâce à l'énergie des soldats catholiques, la toile tombe et l'orchestre se tait sans désappointer personne.

D'où vient donc, cependant, que malgré le mérite incontestable du quatrième et du cinquième acte, l'ensemble de la représentation a été d'une froideur évidente? Est-ce que la musique des *Huguenots* est inférieure à celle de *Robert le Diable?* N'y a-t-il pas, dans les deux partitions, le même nombre de motifs, le même talent de développement? Du public ou du musicien, lequel des deux a changé? Ni l'un ni l'autre, selon nous. Mais dans *les Huguenots,* la musique est livrée à elle-même, et n'est pas, comme dans *Robert le Diable,* soutenue par la pompe et la variété du spectacle. Or, malgré toutes les flatteries prodiguées au public parisien, nous ne pouvons prendre au sérieux le goût musical de la foule. Quoi qu'on fasse et qu'on dise, la France sera, longtemps encore, plus curieuse de voir que d'entendre; elle préfère le spectacle aux plus beaux vers et à la plus belle musique. C'est pourquoi la partition *des Huguenots,* bien qu'égale à celle de *Robert-le-Diable,* n'a pas conquis, le premier jour, le même enthousiasme et la même popularité.

Mais que M. Duponchel se rassure, la vanité fera, pour *les Huguenots,* ce que le spectacle avait fait pour *Robert le Diable.* Il suffira de persuader aux Parisiens que la nouvelle partition de M. Meyerbeer a besoin, pour être dignement appréciée, d'être entendue plusieurs fois; et la foule complaisante, pour ne pas démentir ses panégyristes, s'imposera comme un devoir l'étude des *Huguenots.* Mais il y a, dans la représentation du nouvel

opéra, une leçon que nous ne devons pas négliger de signaler.

Puisque, malgré les deux derniers actes, la partition nouvelle a été approuvée plutôt qu'applaudie, on peut sans témérité affirmer qu'il y a, dans le talent de M. Meyerbeer, plus de science que d'invention. Cette fois-ci, nous en avons l'assurance, il n'est pas resté au-dessous de lui-même, mais il a combattu seul et sans bouclier.

Si cette nouvelle victoire a été moins éclatante que la première, il ne faut pas accuser les forces du lutteur victorieux, mais bien les conditions du combat.

En effet, dans *les Huguenots* comme dans *Robert le Diable*, tous les morceaux sont écrits avec soin et avec une patience toute monacale. On ne trouverait pas, parmi les bénédictins les plus renommés, un ouvrier plus laborieux et plus persévérant que M. Meyerbeer; mais la patience, qui suffit à l'érudition, ne suffit pas à la musique; et M. Meyerbeer, malgré son courage inébranlable, n'est pas, et ne sera jamais, un musicien de premier ordre. Le procédé qu'il emploie, et qui se révèle aux clairvoyances les plus indolentes, est un procédé lent et successif. Tous les morceaux, non-seulement sont composés avec une attention scrupuleuse, mais encore sont caressés avec une complaisance égoïste ; il semble que le musicien dépense dans l'achèvement d'une cavatine tous les trésors de sa mémoire, toutes les ruses du métier qu'il a

sérieusement étudié. Il ne paraît jamais préoccupé de l'ordonnance de son œuvre, il termine chaque partie comme si tous les airs de son opéra étaient destinés au triomphe du piano ; il veut que toutes les notes de son orchestre et de ses chanteurs produisent incessamment un effet facile à constater, et cette perpétuelle inquiétude ne lui permet pas d'atteindre, ni même de rêver, l'unité génératrice sans laquelle il n'y a pas d'œuvre grande et durable. Pour peu que l'attention de l'auditoire bronche un seul instant, le compositeur perd d'emblée la moitié de son mérite ; comme il s'impose une coquetterie vigilante et infatigable, il exige de ceux qui l'écoutent un dévouement militaire. Il veut être admiré, à chaque instant, et serait honteux d'une minute accordée à la distraction. Qu'arrive-t-il ? c'est que tous les morceaux qui sortent de sa plume plaisent isolément, mais n'ont qu'une valeur individuelle, et n'ont jamais dans la partition de place fatale et précise. Ils ne choquent personne là où ils sont, mais ils pourraient être ailleurs sans inconvénients. Ils s'ajoutent et ne s'ordonnent pas ; ils se juxtaposent et ne s'unissent pas ; ils se présentent gracieusement, mais ne sont ni attendus ni appelés. Or ceci, dans tous les ordres de l'invention, est un malheur sans remède. Il n'y a pas de composition vraie, sans nécessité.

Du moment que les diverses parties d'une œuvre, quelle qu'elle soit, peuvent exister par elles-mêmes et se passer du secours des parties voisines, la vie est ab-

sente, l'artiste n'a produit que l'ombre d'une création.

Ce n'est pas tout; M. Meyerbeer, dans son ardeur de perfection, répudie dédaigneusement les phrases soudaines et agiles qui se présentent d'elles-mêmes; il n'est jamais content de la première expression qui lui arrive, il la corrige, la mutile, la dénature, et quand il s'arrête pour la contempler, il est lui-même si fatigué, si haletant, qu'il ne lui reste plus assez de pénétration dans le regard pour apercevoir combien son idée est lasse, fléchissante et moribonde. Quand il s'est sevré pendant quelques jours du spectacle de son travail, il essaye de galvaniser son œuvre par la singularité savante des combinaisons; mais l'heure de l'invention est passée, et l'artiste a beau faire, il ne peut réchauffer le cadavre qu'il a fait; il s'épuise en efforts inutiles, il se consume en veilles infécondes; le terme de la gestation une fois franchi, les douleurs de l'accouchement ne sont plus que des douleurs stériles. Je crois donc très-sérieusement que M. Meyerbeer, doué de facultés ordinaires, n'a pas fait tout ce qu'il aurait pu faire, et que l'excès du travail a produit chez lui le même résultat que la paresse. Livré à lui-même, peut-être n'eût-il rencontré pour ses idées que des formules vulgaires; épuisé par l'étude, il ne trouve plus que des formules bizarres et tourmentées. Il se détourne de la grande route de peur d'être confondu avec la foule des piétons; mais le sentier qu'il choisit

s'égare en sinuosités infinies, et lorsque enfin le voyageur touche au terme de son pélerinage, ses pieds saignants et gonflés, son teint hâve, ses yeux ternes et immobiles témoignent assez haut qu'il s'est trompé, et qu'il aurait agi plus sagement, en suivant le chemin de tous.

Si dans les deux derniers actes des *Huguenots*, M. Meyerbeer s'est élevé jusqu'au pathétique, c'est qu'il a été emporté par la force irrésistible de l'action; c'est que la scène vulgaire versifiée par M. Scribe était une scène assez vraie par elle-même, pour se passer de style et d'invention; c'est qu'il fallait renoncer à mettre en musique une pareille situation, ou se résoudre à la simplicité. M. Meyerbeer a pris le bon parti, il a été simple; et s'il comprenait toute la portée du succès qu'il a obtenu, il s'interdirait pour longtemps les combinaisons laborieuses, qui peuvent bien satisfaire quelques professeurs du Conservatoire, mais qui n'éveillent aucune sympathie dans la foule.

Ce qui reste prouvé, après la représentation des *Huguenots*, c'est que M. Meyerbeer est un homme de talent, mais non pas un homme de génie, comme se plaisent à le répéter quelques dénicheurs d'immortalités. Il n'a pas réconcilié l'école allemande et l'école italienne dans l'école française; il n'a pas réuni en lui seul Mozart et Cimarosa; il a tenté, il est vrai, d'allier et de confondre le style de plusieurs écoles; mais cette tentative a eu, dans l'ordre musical, le même succès

que dans l'ordre pittoresque et dans l'ordre littéraire. M. Meyerbeer est entré dans la famille de Paul Delaroche et de Casimir Delavigne. D'épreuve en épreuve, il est arrivé comme eux à perdre sa virilité. Il représente Mozart et Cimarosa, comme Delaroche Raphaël et Rubens, comme Casimir Delavigne Racine et Shakspeare. Comme il ne sentait pas en lui-même la force de créer un type nouveau, et de marquer au coin d'une royauté aventurière le métal qu'il voyait devant ses yeux en lingots informes, il s'est proposé d'emprunter à toutes les dynasties quelque trait de leurs armoiries. Son dessein est réalisé, il a battu monnaie ; mais son blason appartient à toutes les races. Il s'est anobli violemment, et n'a oublié qu'une chose, de se donner des ancêtres.

Don Juan d'Autriche et *Jane Gray* se placent au même rang que *les Huguenots*. Casimir Delavigne et Paul Delaroche se sont défiés d'eux-mêmes comme Meyerbeer, et, comme lui, ils ont appelé à leur secours les préceptes contradictoires de plusieurs écoles.

Livrés à eux-mêmes, ils ne seraient pas devenus des artistes de premier ordre ; mais du moins ils seraient fidèles à leur nature ; ils auraient une physionomie individuelle, et ne se confondraient pas avec le troupeau innombrable des imitateurs passés et futurs ; ils seraient médiocres à leur manière. En offrant au public un échantillon de tous les styles, ils n'ont pas consulté le bon sens, mais ils ont prouvé qu'ils connaissaient bien

le caractère de la nation française. Nous sommes malheureusement un peuple de jugeurs, et le plus sûr moyen de nous désarmer, c'est d'offrir à notre vanité libertine l'occasion d'une facile victoire. Pourvu que nous ayons quelques souvenirs à citer, nous nous laissons aller à l'indulgence; nous pardonnons au poëte et au peintre les plagiats que nous indiquons.

Aux yeux du public français, Meyerbeer a donc raison comme Casimir Delavigne et Paul Delaroche, comme eux il réussit par des moyens négatifs; mais aucun de ces trois noms n'entrera dans l'histoire de l'invention; ils auront la vogue et passeront à côté de la gloire.

L'exécution des *Huguenots* était, au premier acte, timide et indécise; ce défaut excusable pour d'autres partitions, ne peut guère se pardonner quand il s'agit d'un opéra de Meyerbeer; car, si nous avons bonne mémoire, depuis le mois d'août 1835, *les Huguenots* étaient annoncés de quinzaine en quinzaine, et certes, dans l'espace de sept mois, les répétitions n'ont pas dû manquer. Mais je crois qu'il faut attribuer à d'autres causes l'indécision et la timidité dont je parle; l'accusation ne doit pas porter seulement sur les chanteurs de l'Opéra, mais bien aussi, et principalement, sur le compositeur. Quoique nous n'ayons pas assisté aux répétitions *des Huguenots*, cependant il n'a pas dépendu de nous d'ignorer ce qui se passait à l'Opéra, pendant la préparation de cette œuvre si longtemps

attendue. Nous savons, et tout le monde sait, que M. Meyerbeer, de plus en plus tremblant et sceptique, à mesure que s'approchait le jour de l'épreuve décisive, arrivait chaque matin avec un portefeuille garni de morceaux imprévus, qu'il substituait aux morceaux mis à l'étude depuis plusieurs semaines. De cette façon il fatiguait en pure perte la mémoire des chœurs. Les masses vocales étaient obligées de désapprendre ce qu'elles avaient appris ; et comme les choristes ne sont pas des maîtres de chapelle, comme ils n'ont ni le savoir, ni le génie musical, et qu'ils obéissent plutôt qu'ils n'étudient, ces perpétuelles substitutions ont dû nécessairement produire le désordre et le découragement. Plus les travaux se multipliaient, et plus le jour de la représentation semblait s'éloigner. Il n'y a donc rien d'étonnant dans l'exécution fragmentaire et douteuse du premier acte. Ajoutez, aux causes que nous venons d'indiquer, les nombreuses réminiscences de *Robert le Diable* qui troublaient plus d'une mémoire ; et vous comprendrez pourquoi le premier acte des *Huguenots* ressemblait plutôt à une répétition qu'à une représentation.

Après cette première hésitation, dont le musicien possède mieux que nous le secret, tous les gosiers de l'Opéra ont repris leur assurance ordinaire, et l'archet de M. Habeneck n'a plus rencontré ni mollesse ni indocilité. Mais après avoir triomphé de la pusillanimité du compositeur, les chanteurs avaient devant eux une

difficulté bien plus grave. En effet, le caractère successif que nous avons noté dans l'œuvre entière de M. Meyerbeer se retrouve, naturellement, dans tous les rôles des *Huguenots*. Comme il n'y a dans l'opéra ni progression, ni composition proprement dite, il est tout simple que pas un des rôles de cet opéra n'ait une physionomie précise et avérée. Les doutes qui ont tourmenté l'esprit du compositeur se reproduisent, avec une franchise déplorable, dans les thèmes confiés à chaque personnage. A moins donc d'attribuer aux artistes de l'Opéra une volonté musicale et dramatique bien décidée, nous ne devions pas nous attendre à voir l'œuvre de M. Meyerbeer transformée par la pantomime et le gosier des acteurs; sans doute mesdames Pasta et Malibran auraient su trouver, dans la musique indécise et prudente de M. Meyerbeer, les éléments d'un rôle original et hardi; mais ce bonheur est une exception, et nous ne devions pas le demander aux pensionnaires de M. Duponchel.

Dans le rôle de Marguerite de Valois, madame Dorus-Gras a été ce qu'elle est partout, correcte, vigilante et monotone. Le personnage de Marguerite, pour signifier quelque chose, voulait être animé, moqueur et légèrement égrillard. Je sais que ni le poëte, ni le musicien n'ont songé à ces nuances indiquées par l'histoire; mais ce qu'ils n'avaient pas fait, l'acteur pouvait le faire, sans altérer la donnée littérale de son rôle; l'actrice pouvait imprimer au personnage de Margue-

rite une vivacité insouciante et voluptueuse ; elle pouvait par la mollesse de ses attitudes, par le timbre de sa voix, expliquer ce que le poëte avait à peine esquissé, son goût passionné pour les intrigues plutôt que pour l'amour, son indulgence philosophique pour toutes les aventures où sa beauté jouait un rôle. Et quoique ce personnage soit tout entier circonscrit dans le second acte, cependant j'en ai l'assurance, confié à l'inspiration d'une actrice éminente, il aurait acquis une grande valeur. Ramené à sa physionomie légitime et vraie, il se serait détaché nettement sur le fond de l'ouvrage, et aurait contrasté d'une façon heureuse et poétique avec le premier et le troisième acte, c'est-à-dire avec l'orgie et le duel ; mais chanté par madame Dorus, il ralentit l'action au lieu de la varier. Pour notre part, nous n'avons pas été surpris, car nous sommes habitué à trouver, dans madame Dorus, une cantatrice de salon plutôt qu'un talent dramatique. Nous n'avons aucun reproche à lui faire, et nous ne l'encouragerons pas à tenter de changer sa nature. Seulement, nous regrettons, pour elle et pour nous, qu'un talent de concert ne suffise pas à l'Opéra.

Le rôle d'Urbain, taillé sur le patron de tous les pages, pouvait difficilement s'élever jusqu'à l'originalité. Non-seulement il est placé sur le second plan, mais encore il est d'une élégance vulgaire et traditionnelle. Le talent le plus neuf et le plus singulier trouverait à grand'peine, dans Urbain, l'occasion de se

mettre en relief. Tous ces descendants de Chérubin sont aujourd'hui bien usés au théâtre, et ne divertissent plus guère que les vieillards myopes de l'orchestre. Le succès de ces personnages dépend plutôt de la forme du genou que de la beauté des notes. Pourtant il eût été à souhaiter que mademoiselle Maria Flécheux, apportât dans la représentation d'Urbain, autre chose que sa jeunesse et la fraîcheur de sa voix.

Quoi qu'elle fît, elle était sûre de ne pas imprimer à ce rôle un cachet nouveau ; mais du moins, elle aurait pu, en donnant à sa voix un accent plus mordant, jeter quelque intérêt sur le page de Marguerite.

Elle a fidèlement accompli la tâche qui lui était confiée et n'a pas trébuché un seul instant ; mais sa grâce manquait de gaieté. Au premier acte, chez le comte de Nevers, elle semblait être effarouchée par les seigneurs avinés, et démentait l'audace proverbiale de son personnage. Au second acte, chez Marguerite, elle n'avait ni l'espièglerie ni la tendresse dont elle se vantait ; elle chantait la note comme si elle eût été devant un piano ; mais rien, dans sa figure ou son attitude, ne témoignait qu'elle fût émue par la présence de sa maîtresse ou des filles d'honneur. Elle avait sur les lèvres la malice et la curiosité, et son maintien modeste eût fait honneur à l'institution royale de Saint-Denis. A coup sûr, sans effrayer la pudeur la plus scrupuleuse, elle aurait pu se montrer vive et enjouée, amoureuse et mutine, et tout le monde y eût ga-

gné. Elle a chanté sagement, mais elle n'a pas joué.

Dans le rôle de Valentine, mademoiselle Falcon est demeurée fidèle aux qualités qui ont fondé sa réputation. Elle s'est montrée, comme toujours, énergique et hardie. Au second acte, quand Raoul refuse de l'épouser, elle a été belle d'étonnement, de confusion et de colère; elle a bien exprimé les deux sentiments contradictoires entre lesquels son cœur se partageait, le regret et l'indignation; elle a été tour à tour fière et gémissante, comme le voulait son personnage, bien que M. Scribe ne l'eût pas rêvé. Au troisième acte, lorsqu'elle guette l'arrivée de Raoul pour l'avertir et le sauver, sa pantomime pathétique et vraie au moment où Marcel se découvre, a manqué d'abord de délicatesse et de ménagements. Au quatrième acte, elle a ému toute la salle par ses cris déchirants et passionnés. Ce n'est pas nous qui protesterons contre cette émotion, car nous l'avons partagée sincèrement. Mais au quatrième acte, c'est-à-dire dans la partie la plus importante de son rôle, mademoiselle Falcon, tout entière à la partie énergique de son rôle, nous semble avoir oublié, ou négligé à dessein, l'élégance et la grâce sans lesquelles Valentine n'est et ne peut être qu'une création incomplète. Sans doute, l'immense majorité des spectateurs était satisfaite du jeu de mademoiselle Falcon, et satisfaite à bon droit, puisque l'actrice animait la scène et réchauffait de son inspiration la musique tiède et savante de M. Meyerbeer; mais si elle

avait pu recueillir les voix de la minorité impartiale jusque dans son admiration, elle aurait compris et reconnu, sans résistance, que son jeu pathétique et sublime, prodigue d'élans passionnés, manquait pourtant de charme et de séduction, dans les parties plus paisibles du rôle. Il y avait dans son amour pour Raoul quelque chose d'impérieux et d'irrésistible ; mais quand il cédait à la prière, la voix de Valentine, au lieu d'être caressante et soumise, gardait encore trop de force et de fierté ; sa démarche au lieu d'être voluptueuse et empressée, était pleine d'emphase et presque de virilité. A compter les pas vigoureux de cette héroïne échevelée, nous comprenions bien son désespoir, mais non pas ses supplications ; son amour manquait de tendresse, et ses cris entrecoupés éveillaient plus de terreur que de compassion. Nous croyons donc, malgré l'unanimité des applaudissements qui ont accueilli mademoiselle Falcon, qu'il lui reste encore beaucoup à faire pour mettre d'accord son émotion et sa pantomime, c'est-à-dire l'impression qu'elle éprouve et celle qu'elle veut produire.

Au cinquième acte, le défaut que nous signalons, moins sensible qu'au quatrième, n'a cependant pas complétement disparu. Aux approches d'une mort inévitable, l'amour s'élève au-dessus de la tendresse et se sanctifie par l'imminence du sacrifice ; il n'est plus ni furieux ni désespéré, il se résigne et s'apaise en face du danger ; or la sérénité, comme la tendresse,

vent des mouvements simples ; il y a, pour l'enthousiasme du martyre comme pour l'amour triomphant, une grâce indispensable et particulière ; cette grâce que mademoiselle Falcon n'avait pas au quatrième acte, l'a-t-elle trouvée au cinquième? Valentine, qui manquait de soumission et de caresses pour remercier son amant docile et déshonoré, a-t-elle trouvé, à l'heure suprême, la majesté calme et résignée qui est la grâce des victimes dévouées ? Nous voudrions, mais nous ne pouvons le croire. Sous la bénédiction de Marcel, comme sous les baisers de Raoul, elle s'est montrée agile et frémissante, mais elle n'a été ni gracieuse ni simple. Elle appelait la mort, et son accent démentait son invocation ; car il y avait dans sa voix plus de fureur que de sérénité.

Nous ne dirons rien de MM. Dérivis et Dupont, car les rôles du comte de Nevers et de Cossé n'ont pas assez d'importance pour être soumis à l'analyse ; parlons du rôle de Raoul. Adolphe Nourrit a été fort applaudi et méritait de l'être, il a dit sa romance avec une précision et une pureté parfaites; mais contre notre attente, il a chanté plutôt en professeur qu'en amant passionné.

Il épiait l'effet qu'il allait produire, et paraissait médiocrement préoccupé de la beauté de sa maîtresse : il oubliait l'Opéra pour le Conservatoire. Dans la scène suivante, quand Raoul croit avoir découvert l'infidélité de sa maîtresse, le professeur a disparu et l'acteur s'est

montré avec tous ses avantages, ardent et passionné comme il devait l'être. Au second acte, à son entrée chez Marguerite, il est retombé dans sa première faute, et s'est remis à s'écouter; on eût dit qu'il prenait les baigneuses du Cher pour les jeunes filles de sa classe, et qu'il voulait leur enseigner l'art d'attaquer et de soutenir un son. Dans les couplets en réponse aux couplets de Marguerite, et plus tard en refusant la main de Valentine, il a dignement repris sa revanche : il est rentré et resté en scène. Au troisième acte, sur le Pré aux Clercs, sa tâche était plus facile et il l'a remplie sans fatigue apparente. Il était mêlé à l'action et ne s'en détachait pas. Il n'avait qu'à chanter, mais les exigences de la pantomime étaient presque nulles, tant elles se confondaient avec la physionomie générale des autres acteurs. Il n'a pas été au-dessous de sa partie, et c'est tout ce que nous pouvions lui demander. Au quatrième acte, il a subi toutes les conséquences fâcheuses de sa nature. Il a eu beau faire pour se ranimer et se rajeunir, nous pouvions bien consentir à voir en lui le *Huguenot* guerrier, mais non pas l'amant éploré. Cependant il a lutté courageusement contre l'impression défavorable qu'il avait d'abord produite; il a modéré les sons de tête qu'il prodigue trop souvent, et qui impriment à sa voix le caractère du troisième sexe. Nous lui savons bon gré de cette réserve intelligente, et nous constatons, avec plaisir, l'entraînement et la variété qu'il a mis dans le quatrième acte. Au cinquième

il a été grave et religieux comme nous l'espérions. Il n'a eu qu'une note criarde, au moment où il prie Marcel de lui servir de prêtre.

Le rôle de Marcel, que les amis de M. Meyerbeer vantaient depuis plusieurs mois comme une grande et dangereuse nouveauté, a le malheur, selon nous, de ne justifier ces éloges prématurés, ni par son originalité, ni surtout par son ampleur. Nous aurions souhaité à Levasseur une partie plus importante et mieux caractérisée. Le chant luthérien conservé par la tradition, et que M. Meyerbeer a incrusté dans son opéra comme une pierre précieuse, a le défaut très-grave, selon nous, d'être un accident plutôt qu'un ornement. Ce chant, pris en lui-même, est beau et grand, mais on ne voit pas ce qu'il vient faire au milieu d'un banquet. Quoi qu'il en soit, il a fourni à Levasseur une occasion éclatante et dont l'acteur a su profiter. La voix de Levasseur convient merveilleusement aux chants d'église, et il est fort à regretter, qu'au lieu de ce fragment, il n'ait pas eu en partage un morceau plus large et mieux encadré dans l'action. Il a très-bien dit l'air *Huguenot* dont les paroles, et surtout le refrain, dépassent toutes les limites prévues de l'ineptie.

A la fin du second acte, sa voix pure et tonnante dominait admirablement la voix de Saint-Bris, de Raoul et de Valentine. Au troisième acte, quand il s'agit de sauver son maître, il est sorti de son immobilité habituelle, et il a témoigné par son accent qu'il n'était pas

étranger à l'action. Enfin, au cinquième acte, dans la scène de la bénédiction, il s'est élevé jusqu'à l'enthousiasme religieux, et il a parfaitement compris et rendu la supériorité de son caractère. Il est arrivé à l'énergie par la sérénité ; à mesure qu'il encourageait à la mort les deux amants agenouillés, l'homme s'effaçait de plus en plus et se transfigurait : à la place du serviteur dévoué, il ne restait plus que le prêtre.

L'exécution des *Huguenots* a donc été égale à nos espérances ; aux artistes de l'Opéra nous ne pouvions pas demander davantage. Les chanteurs ont fait de leur mieux ; ils ne sont pas restés au-dessous de leurs rôles. S'ils n'ont pas transformé le personnage et la note, nous n'avons pas le droit de nous en plaindre. Ils se sont montrés dociles et studieux, et leur devoir ne va pas au delà. Ils se sont arrêtés à la limite extrême où le génie commence, et s'il ne leur a pas été donné de la franchir, c'est un malheur et non pas une faute.

Quant aux chœurs et à l'orchestre, nous ne pouvons en conscience les accepter tels qu'ils sont ; nous savons que l'habileté de M. Habeneck est depuis longtemps passée en proverbe, et qu'il excite une admiration universelle par la précision et la discipline de son gouvernement ; mais tout en souscrivant à ces éloges, nous ne pouvons nous empêcher d'établir une différence profonde, entre la conduite d'une symphonie et celle d'un orchestre dramatique. Or, M. Habeneck dirige l'orchestre de l'Opéra comme celui du Conservatoire,

et nous ne pensons pas que les mêmes principes soient applicables, à la *Symphonie pastorale* et à la partition des *Huguenots*. Dans une symphonie, en effet, la musique instrumentale règne seule, sans partage et sans conteste; il est donc juste et légitime que les violons et les flûtes donnent des sons volumineux et pleins. Mais un orchestre dramatique a d'autres devoirs à remplir; il n'est pas là pour son compte, pour atteindre une gloire égoïste, mais bien pour accompagner, pour soutenir la voix. C'est pourquoi, lorsqu'il lui arrive d'oublier cette mission secondaire, il peut bien encore être applaudi, mais il manque le but en le déplaçant. Ces vérités si frivoles en apparence n'ont pas cours à l'Opéra, ou n'y sont mentionnées qu'à titre de paradoxes. L'orchestre de M. Habeneck s'attribue sur la parole du maître une importance exagérée, et couvre les voix au lieu de les soutenir. Les chœurs suivent l'exemple de l'orchestre, et la conséquence de cette double méprise n'est autre que l'épuisement de mademoiselle Falcon et d'Adolphe Nourrit. Il faut espérer que l'orchestre et les chœurs consentiront à faire mieux, en faisant moins.

La mise en scène des *Huguenots* est loin de répondre aux promesses de M. Duponchel; malgré les 80,000 fr. retranchés par le ministère de l'intérieur, à l'avènement du nouveau directeur, la mesquinerie des décorations accordées à M. Meyerbeer est à mes yeux sans exemple. Sans parler du premier et du quatrième acte, dont les toiles sont empruntées à *Gustave III* et à

l'Orgie, il est permis de critiquer sévèrement le château de Marguerite, le Pré aux Clercs et le cloître du cinquième acte ; l'arbre qui occupe le premier plan chez la future reine de Navarre est divisé avec une symétrie sèche et disgracieuse ; c'est un *Y* maladroitement inventé et d'une exécution assez lourde. Le vieux Paris, du troisième acte, est d'une couleur difficile à déterminer. La lumière répandue sur la partie gauche de la scène n'appartient, précisément, ni au jour ni à la nuit ; et tout en reconnaissant que l'Opéra ne peut atteindre à la lumière vraie, nous devons au moins protester contre la gamme factice adoptée par les successeurs de Ciceri. Les mêmes remarques s'appliquent à la décoration du cinquième acte. En vérité, ce n'était pas la peine d'abandonner le bleu pour arriver au gris, et puisque M. Feuchères, Séchan, Diéterle et Despléchins se font nommer sur la scène après le poëte, le musicien et le chorégraphe, ils devraient justifier, par d'autres efforts, la gloire qu'ils se décernent.

1836.

XI

DU THÉATRE ANGLAIS

EN 1835.

I

LES AUTEURS

L'admiration de l'Angleterre pour Shakespeare s'attiédit de jour en jour. Le patriotisme et l'orgueil national encouragent encore les recherches biographiques, et tous les ans on publie, à Londres, quelque nouvelle brochure sur les premières années de Shakespeare. L'érudition ne ménage rien pour découvrir quelle pouvait être la fortune du poëte, lorsqu'il s'est retiré du théâtre ; mais cette curiosité toute financière n'a rien à faire avec l'enthousiasme poétique. Plus d'un membre du Parlement, plus d'un journaliste habile, plus d'une femme lettrée, comme le conseille et le permet l'opulence oisive, condamne hardiment les tra-

gédies de Shakespeare. Dans la société la plus éclairée de la Grande-Bretagne, personne ne se gêne aujourd'hui pour parler très-lestement, et avec un dédain sincère, du plus grand dramatiste des temps modernes. Le culte de l'Allemagne et de la France pour le génie de Shakespeare est raillé, sans ménagement, dans les salons et dans les revues, comme un caprice d'enfant. A peine si quelques humanistes, voués par leur profession ou leur goût aux études solitaires, continuent à révérer l'auteur d'*Hamlet* et de *Roméo*. Pour ces quelques esprits sérieux, Shakespeare est encore aujourd'hui ce qu'il était il y a deux siècles; mais pour le reste de l'Angleterre il est passé de mode. Il est traité comme la ballade de Trissotin, il sent trop son vieux temps. Le seul témoignage public de respect, accordé à Shakespeare, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, les représentations de ses ouvrages, car ils ne paraissent pas souvent sur l'affiche; c'est la traduction, en vers grecs, de plusieurs scènes de ses tragédies récitées dans les solennités universitaires. Dans les jours consacrés à la collation des grades, ou à l'installation du nouveau chancelier d'Oxford ou de Cambridge, Shakespeare parle l'idiome de Sophocle; celui qui achetait pour six pence une biographie de Plutarque, une nouvelle de Giraldi, voit sa pensée traduite en ïambes, en anapestes. Ses clowns si gais, si spirituels, si insouciants des finesses du langage, si hardis et si crus dans leurs plaisanteries, s'expliquent dans la lan-

gue harmonieuse de la Grèce. L'aristocratie anglaise, dont les études helléniques sont très-supérieures aux études de nos colléges, applaudit sincèrement ces inutiles tours de force. Elle discute le choix d'une expression; elle critique la quantité d'une syllabe. Mais après cet hommage philologique, elle ne songe pas à relire la *Vie et la mort du roi Jean*. Elle part pour la chasse au renard, et admire, de bonne foi, les romans de Paul de Kock. Elle apprend le français, pour s'extasier sur la *Laitière de Montfermeil*.

Ceci, qu'on y prenne garde, n'est pas un conte fait à plaisir. Je n'invente rien, je raconte ce que j'ai vu. Shakespeare, pour la société anglaise, n'est plus un demi-dieu, comme pour Goëthe, Tieck, et Schlegel; c'est un écrivain incorrect et impoli. Quand je parle de la société anglaise, je veux désigner les classes qui se prétendent éclairées. Je ne calomnie pas leurs sentiments, dont elles ne font pas mystère; mais les marchands de la Cité, les hommes laborieux, qui n'ont qu'un jour par mois tout au plus à donner au théâtre, sont demeurés fidèles aux vieilles traditions de l'Angleterre. Après la Bible, Shakespeare est encore pour eux le premier livre du monde. Ils se laissent aller naïvement à leur émotion, et ne chicanent pas leur plaisir.

Il ne faut donc pas s'étonner si le théâtre anglais est aujourd'hui aussi malade que le nôtre. Sans doute le culte de Shakespeare n'enfanterait pas, nécessairement,

de grands poëtes dramatiques. Mais le mépris ou le dédain des grandes choses et des grands hommes produit, naturellement, de petits hommes et de petites choses. Or, pour la plupart des poëtes contemporains de la Grande-Bretagne, les tragédies ampoulées de Dryden, les élégies grêles et languissantes de Rowe, les tirades emphatiques et incorrectes d'Otway, ont à peu près la même valeur que Shakespeare : et, pour le plus grand nombre, Dryden a sur Shakespeare un immense avantage : il a paraphrasé Virgile et Juvénal.

Loin de moi la pensée de confondre, dans un commun anathème, tous les poëtes anglais qui, depuis trente ans, ont écrit pour le théâtre. Plusieurs, je le sais, ont tenté le retour vers la poésie du seizième siècle ; mais il y avait dans leurs efforts plus d'archaïsme que d'inspiration. Ils faisaient œuvre d'érudit plutôt que de poëte. Ils comprenaient toute la vacuité sentencieuse d'Addison ; ils déploraient sincèrement les maladroites imitations de l'école française, répandues en Angleterre depuis Charles II : mais ils avaient, pour le siècle d'Elisabeth, un respect par trop puéril ; ils copiaient Shakespeare et Marlowe, s'efforçaient de les continuer, et ne songeaient pas à ouvrir, comme eux, des voies nouvelles et originales.

Les tragédies psychologiques de Joanna Baillie, malgré les éloges qu'elles ont obtenus du gendre indulgent de Walter Scott, sont, comme poésie, et surtout comme poésie dramatique, très-secondaires ; on y re-

connaît l'empreinte d'un esprit sérieux; mais rien, dans ses ouvrages, ne ressemble à une action dramatique. C'est une théorie de passions, savante, délicate, ingénieuse en explications, une revue didactique des mouvements les plus secrets de l'âme humaine; de pareils ouvrages peuvent être, et sont en effet d'une lecture attachante, mais n'ont pas de valeur au théâtre.

Les tragédies bibliques de Milman, plus animées que celles de Joanna Baillie, mieux coupées pour la scène, ont un défaut capital : la description. Elles peuvent sans injustice s'appeler poëme dramatique ; mais l'intérêt qu'elles inspirent est plutôt religieux que passionné. Les beaux sentiments y abondent, mais l'homme n'y a pas ses coudées franches, pour tenir en suspens un auditoire de deux mille personnes. Milman a pris le théâtre par le côté théologique ; il serait absous par un concile ; mais il n'est pas sans reproche aux yeux de la critique : son plus grand défaut est d'émouvoir médiocrement. Je n'excepte pas même son *Fazio*, imité chez nous par Frédéric Soulié. Dans cette pièce, la pompe du langage enchaîne et tient en respect toutes les familiarités du cœur.

De Sotheby, il n'y a rien à dire, c'est un poëte de la force de M. Ancelot. Il n'est connu que par sa correspondance avec Byron qui se trouve fort embarrassé pour ne pas accepter *toutes* les tragédies de son protégé.

A juger la question dramatique d'après le seul succès, ce qui n'est pas dans nos habitudes, le pre-

mier rang appartient aujourd'hui à Shéridan Knowles. Ses ouvrages sont applaudis et font chambrée. Les pièces de Knowles ne se distinguent par aucune qualité saillante. Elles sont généralement conduites avec bon sens; mais d'ordinaire tout y est sacrifié au principal rôle; et c'est là précisément ce qui explique le succès de ces pièces : elles sont portées par l'acteur. L'habileté de Shéridan Knowles, qui tout récemment, est monté sur le théâtre, et a fait aux États-Unis une ample moisson de dollars, consiste surtout dans les effets de scène. Il ne s'inquiète guère du développement des caractères, ou des coquetteries patientes de la versification; il prend son art par le côté populaire et grossier : le côté optique. Il ne se montre pas immodérément exigeant avec le décorateur et le machiniste; il ne ruine pas le directeur en velours et en brocart; l'optique à laquelle il s'attache est tout humaine. Il a le talent de bien poser les scènes, non pas de les amener et de les conduire, ce qui est l'art suprême. Il connaît les planches et ne s'embarrasse pas facilement. Les obstacles qui arrêteraient un poëte moins exercé aux manœuvres du théâtre ne sont qu'un jeu, pour Shéridan Knowles. Mais là finit le mérite de l'auteur. Les idées qu'il conçoit, les images qu'il appelle à son aide, sont vulgaires et usées. Les sentiments qu'il exprime, malgré l'éternelle nouveauté de la passion humaine, semblent tous démonétisés, tant l'empreinte primitive s'est effacée sous sa main. Il réduit à de

mesquines proportions les actions qui, avant lui, gardaient une grandeur épique. Il découpe, dans le *Guillaume Tell* de Schiller, l'étoffe étroite d'une tragédie presque bourgeoise. Pour simplifier la mise en scène, pour accélérer l'action, il retranche, sans hésiter, les magnifiques épisodes du poëme allemand. Le héros disparaît, et le libérateur de la Suisse n'est plus qu'un honnête paysan, protecteur dévoué de sa famille. La femme de Guillaume coudoie impunément les sentiments les plus généreux, et ne sort pas du rôle de ménagère. Mais, avec de pareils éléments, si la gloire n'est pas possible, le succès n'est pas douteux. Toutes les intelligences conçoivent d'emblée le bonheur domestique, tel qu'il est présenté par Shéridan Knowles ; tous les cœurs ne sympathiseraient pas avec la liberté idéale conçue par le génie de Schiller. Le sentiment de la famille, bien qu'entamé parfois par l'égoïsme commercial, est cependant plus vivace et plus universel que le sentiment de l'indépendance. Aussi, à ne considérer que la spéculation mercantile, je ne saurais blâmer Shéridan Knowles. Il a fait sagement de se mettre à la portée de son public ; il n'a rien risqué ; son enjeu ne courait aucun danger ; c'est au génie seul qu'il appartient d'élever le public jusqu'à lui.

Shéridan Knowles, il faut bien l'avouer, n'a pas aujourd'hui de rivaux sérieux. Les poëmes dramatiques, écrits en Angleterre depuis vingt ans, malgré des qualités littéraires très-supérieures, ne peuvent soutenir

l'épreuve de la scène. Les tragédies de Byron, par exemple, ne produisent aucun effet à la lumière de la rampe. Une lecture attentive y découvre des beautés du premier ordre, et particulièrement d'admirables transformations de cette âme hautaine qui, après s'être baptisée du nom de Conrad et de Lara, d'Harold et de Manfred, a voulu revivre encore sous les traits voluptueux et désespérés de Sardanapale, sous la figure jalouse et attendrie de Marino Faliero. Mais tous ces caprices du génie ne suffisent pas à défrayer la curiosité de l'auditoire. De pareils traits n'atteignent pas la foule et la laissent indifférente.

Poole et Buckstone ont pris pour leur part la comédie.

Ils s'acquittent, selon leurs forces, de la tâche qu'ils ont choisie, et l'on ne peut nier qu'ils ne fassent preuve assez souvent d'un esprit ingénieux. Mais leur esprit s'exerce de préférence sur les petites choses, et puis ils préfèrent, trop souvent, la caricature à la vraie comédie. Ils évitent, sans trop de gêne, la licence de Congrève, la grossièreté de Fary A Hov et de Mistriss Cent-livre. Mais sous leurs mains, la comédie anglaise perd en gaieté ce qu'elle gagne en politesse. Ils prodiguent trop les jeux de mots et ne semblent pas soupçonner que le rire, comme les larmes, a sa dignité.

Je ne partage pas l'opinion généralement accréditée en France, et qui attribue à notre pays la possession exclusive de la plaisanterie. Je ne conteste pas à l'Alle-

magne et à l'Angleterre le droit de rire ingénieusement. Je crois seulement, et des exemples variés viennent à l'appui de ma croyance, que la comédie est, de sa nature, moins générale et moins durable que la tragédie, circonscrite plus tristement par le temps et le lieu où elle se produit. Mais l'obscurité d'une plaisanterie ne préjuge rien contre le mérite du poëte, à la distance de plusieurs centaines d'années ou de lieues. La Grèce, à qui personne ne contestera la verve satyrique, nous a laissé des comédies que nous sommes loin de comprendre complétement. Faut-il s'étonner si les bons mots qui se récitent, au milieu des éclats de rire, à Drury-Lane et à Covent-Garden, ne réussissent pas à nous dérider? Mais, en tenant compte à MM. Poole et Buckstone de la différence qui sépare la gaieté des deux pays, il nous est permis d'affirmer qu'ils n'ont occupé, jusqu'ici, que les régions inférieures de la comédie. La récente création de *Patricien et Parvenu* semblait appeler M. Poole à des régions plus élevées. Mais cette espérance s'est démentie, et nous n'avons eu qu'une petite pièce écrite longuement. Poole et Buckstone, comme Shéridan Knowles, accrochent le succès plutôt qu'ils ne le saisissent ; comme lui ils ont recours aux moyens usés, mais sûrs ; ils savent le métier, mais ne soupçonnent pas l'art dramatique.

Le théâtre anglais, une fois détourné de la voie littéraire, devait naturellement être exploité par des entrepreneurs pareils aux nôtres ; et c'est ce qui est arrivé.

Quand la presse anglaise se lamente sur la décadence de l'art dramatique, elle a coutume de résumer ses plaintes dans une phrase très-significative en tous pays, mais plus grave à Londres qu'à Paris : tout cela tient à une cause bien simple : M. Bunn, au lieu de donner 500 livres sterling pour un manuscrit original, aime mieux débourser 50 livres pour la traduction d'une pièce française. La presse a raison. L'invasion des pièces françaises est un obstacle sérieux au développement du génie national. S'il s'agissait de Molière ou de Corneille, de Voltaire ou de Beaumarchais, l'imitation serait instructive, et profiterait à la fois au public et aux poëtes. Mais, pour imiter les œuvres de pareils hommes, il faut aimer le travail, et ne pas mener la besogne comme un tisserand à la tâche. Or, à Londres, comme à Paris, l'industrie appauvrit l'art de jour en jour. La peinture descend à l'aquarelle pour ne pas manquer la vente ; dans quelques années, la statuaire descendra peut-être à la sculpture de l'ébène et de l'ivoire, et le marbre n'aura plus rien à faire avec le ciseau. Les ouvriers dramatiques de l'Angleterre, pour gagner leur salaire, sans trop de labeur, mettent sur le métier les mélodrames et les vaudevilles de la France. M. Scribe et M. Pixérécourt règnent à Hay-Market comme sur nos boulevards. Quand le directeur a besoin d'une nouveauté, il ne se met pas en quête d'un poëte, et se procure trois personnes sachant passablement les conjugaisons et la syntaxe française, et il leur

commande la traduction du dernier chef-d'œuvre arrivé par le paquebot, comme une pièce de toile ou une lame de tôle. Les ouvriers dépècent et se partagent la comédie, avec ou sans couplets, récitée à Paris, rue Richelieu, ou sur le boulevard Bonne-Nouvelle, et promettent de livrer, sous huit jours, la pièce complète. Ils sont fidèles à leur engagement, et, à l'heure dite, les répétitions commencent. Le directeur a soin, dans le feuilleton de son affiche, de préparer le succès de la pièce attendue. Les badauds lisent en lettres rouges : « Très-prochainement la très-admirée comédie de M. Scribe sera représentée à ce théâtre. » Il n'en faut pas davantage pour allécher l'admiration. Ceux des spectateurs qui ont fait un *tour* sur le continent écrivent à Paris pour avoir l'original, et, lorsqu'arrive le jour de la représentation, ils expliquent à leurs voisins les finesses oubliées dans la précipitation du travail commandé. Leur vanité est intéressée au succès d'une pièce française qu'ils ont mentionnée dans le journal de leur voyage ; le patriotisme fléchit devant la puérilité.

De Shakespeare à Scribe ? oui vraiment c'est là le chemin parcouru par l'Angleterre. J'ai vu dans la même soirée, au même théâtre, *Hamlet* et le *Scholar*, le *Savant*, et je vous assure que Farren n'était pas moins applaudi que Charles Kemble. Hamlet avait perdu un membre à la bataille. Je ne sais quel professeur de la coulisse avait abrégé les longueurs de la pièce originale, et personne ne songeait à s'en plaindre.

J'ai observé soigneusement les figures; j'ai suivi d'un œil vigilant les émotions de l'auditoire, et plus d'une fois il m'est arrivé de surprendre sur les lèvres d'une femme, pendant la représentation d'*Hamlet*, l'ennui ou le dégoût. Elle détournait la tête, tandis qu'Ophélie assemblait des fleurs; elle causait étourdiment, comme si elle eût attendu l'*aria di bravura*, mais elle ne voulait pas perdre un mot de la pièce française; elle écoutait, de toutes ses oreilles, le marivaudage et les florianeries qui ont fait fortune ici parmi les beaux esprits de la finance. Elle traitait Shakespeare comme une rose usée; elle admirait les tirades énigmatiques d'Eugène Scribe comme une nouvelle parure de bal. Je doutais du témoignage de mes sens, et je me demandais si ce n'était pas un rêve.

Le succès d'Eugène Scribe a pris, dans toute l'Europe, un caractère véritablement épidémique : à Berlin, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Milan, à Madrid, comme à Londres, les comédies prétendues de cet illustre coupletier sont en possession de la curiosité. Pourquoi cela? est-ce un hommage rendu au génie? en présence de cette admiration unanime, aurons-nous la fatuité de nous inscrire seul contre l'avis général? Nous n'aurons pas même la peine de discuter cette admiration. Car à Londres, comme à Paris, les hommes vraiment lettrés n'ont que du dédain pour les romans vulgaires découpés en dialogues. Le mal a de profondes racines, mais ne s'explique pas par la dépravation du

goût. C'est à l'indifférence littéraire qu'il faut attribuer le succès de ces improvisations collectives. Ces vulgaires ébauches, indignes d'étude et d'attention, suffisent aux esprits préoccupés du développement littéraire de la nation anglaise. Elle a de grands poëtes que l'Europe lui envie ; à proprement parler, elle n'a pas d'intérêts littéraires. Chez elle la discussion, lorsqu'elle s'attaque au génie poétique, est rarement désintéressée. L'orthodoxie politique ou religieuse sert ordinairement à juger le mérite d'un livre. Ce qui semble grand, aux whigs de la *Revue d'Edimbourg*, paraît séditieux aux torys de la *Revue trimestrielle*, et frivole aux Benthamites de la *Revue de Westminster*. Toutes nos dissertations sur le rhythme, la rime et la césure, sur les caractères de l'alexandrin et la continuité des métaphores sont, pour les salons de Londres, un enfantillage digne de pitié comme la querelle des cochers de Byzance.

C'est pourquoi il ne faut pas désespérer de la régénération dramatique de l'Angleterre. Attendons seulement que la réforme politique soit assez avancée, pour laisser toute liberté au développement des intérêts littéraires.

II

LES ACTEURS

KEAN. — MACREADY. — CHARLES KEMBLE.

La poésie et l'art dramatique sont liés si étroitement qu'on ne doit pas s'étonner de les voir suivre, le plus souvent, une marche parallèle. Qu'il se rencontre parfois de grands poëtes livrés à des acteurs médiocres, je le veux bien ; que parfois aussi de grands acteurs ne trouvent pas l'emploi de leurs facultés dans des rôles dignes d'eux, la chose n'est pas impossible. Mais à ne prendre que la moyenne historique du théâtre, il faut reconnaître que les grands poëtes et les grands acteurs se tiennent ordinairement par la main : pour les grandes pensées il se trouve d'éclatants interprètes, et même, il n'est pas rare que le spectacle d'une pantomime admirable renouvelle et inspire des esprits qui, jusque-là, demeuraient engourdis.

Cette loi, que je constate et que je n'établis pas, donne la clef de ce qui se passe maintenant à Londres. Les grands poëtes manquent au théâtre ; les acteurs

habiles sont en petit nombre, ou même abandonnent la scène :

Depuis la mort de Kean, il n'y a pas en Angleterre un acteur tragique digne de Shakespeare. Entre Kean et Shakespeare, la sympathie était complète ; entre le poëte et le comédien, c'était la même inspiration, la même soudaineté de génie. Le créateur du drame moderne, bien qu'habitué à composer ses rôles avec une remarquable prévoyance, s'interdit volontiers les lenteurs et les préparations officielles. Il n'improvise pas, comme le croient et le répètent quelques docteurs ignorants ; il ne s'abandonne pas à l'abondance impétueuse de sa pensée; il intervient par sa volonté, et même par sa patience, dans les moindres parties de son œuvre. Mais il aime, particulièrement, les traits imprévus par lesquels se révèle le caractère d'un personnage. Il s'efforce d'effacer l'art sous la nature, et selon lui c'est l'art suprême. Façonné par la pratique du théâtre à toutes les ressources mécaniques de la scène, à tous les procédés de la poésie dramatique, il aurait pu donner à son dialogue une régularité plus symétrique; s'il a choisi une méthode contraire, ce-n'est pas impuissance, c'est pénétration et liberté. La poésie dramatique était pour lui autre chose qu'une occupation littéraire, c'était un développement actif de toutes les facultés humaines ; et comme la vie qu'il se proposait de peindre ne se pliait pas aux lignes harmonieuses et convenues de la tragédie grecque, il n'acceptait pas

pour l'exercice de son génie le système dramatique préconisé par Ben-Johnson. Ce qu'il voulait avant tout, c'était la réalité vivante, réalité qu'il agrandissait, qu'il élevait jusqu'à l'idéal; mais l'idéal tel qu'il le concevait, c'était plutôt l'énergie que la simplicité.

Or, le génie de Kean s'adaptait merveilleusement à cette théorie de la poésie dramatique. Comme Shakespeare, il aimait l'énergie; comme lui, il savait l'atteindre, comme lui, il savait donner pour soudain ce qu'il avait longuement préparé. Non que je conteste l'inspiration toute-puissante qui a souvent animé cet acteur illustre. Mais j'ai la certitude qu'il ne se fiait pas, pour traduire dignement un personnage, aux mouvements imprévus de la soirée. Il avait de son art une plus haute idée, et ne croyait pas que la réflexion dérogeât en se mêlant de l'expression d'un rôle. Il n'attendait pas, que la foule eût les yeux fixés sur lui, pour inventer le moyen de l'émouvoir. Il arrivait sur la scène, armé d'une puissance prévoyante, résolu à des gestes déterminés d'avance, à des intonations étudiées; l'action magnétique exercée sur l'acteur par les deux mille visages sur lesquels il allait régner, ne le prenait pas au dépourvu; mais chez lui comme chez les grands orateurs, comme chez Démosthène et Mirabeau, la volonté ressemblait au destin. Il commandait, mais en obéissant lui-même à une force supérieure. Tout entier au dessein qu'il se proposait, il y avait dans l'emploi de ses facultés un dévouement, une abnégation surna-

turelle. Il ne s'appartenait plus, il suivait son démon familier. Les auditeurs frivoles croyaient Kean livré à toutes les chances de l'inspiration ; ils ne lui accordaient pas la responsabilité de sa puissance, et ils se trompaient : la spontanéité apparente de ses mouvements n'allait jamais jusqu'à l'entier abandon. Mais l'identification de l'auteur et du personnage était si profonde que l'acteur se faisait illusion à lui-même, qu'il partageait l'émotion de l'auditoire, et succombait le premier sous l'emploi de sa puissance. Pareille chose a dû arriver à Shakespeare. Je me figure l'auteur du roi Léar, seul dans sa chambre pauvrement décorée, assis, la tête dans ses mains, devant un feu qui pâlit, relisant d'un œil mélancolique la tragédie qu'il vient d'achever, s'attendrissant sur les malheurs du vieux roi, et finissant par fondre en larmes comme s'il eût souffert lui-même l'abandon. Tant qu'il cherchait la nature, son esprit gardait sa force et sa liberté; il épiait dans ses souvenirs les traits qu'il voulait choisir pour la peinture de la paternité désolée, de l'ingratitude filiale ; mais une fois qu'il avait rencontré la parole prédestinée, l'homme s'agenouillait devant le poëte et pleurait comme un enfant.

Ce privilége accordé à Shakespeare et à Kean est, à coup sûr, un des éléments de la véritable grandeur. Il renferme le secret des actions les plus surprenantes dont l'histoire ait gardé le souvenir. Au fond de toutes les destinées éclatantes, il y a quelque chose de pareil.

Le mutuel gouvernement, de la volonté par les choses et des choses par la volonté, peut servir de formule au plus grand nombre des hommes illustres. La ligne insaisissable où la volonté s'abolit devant les événements, où les événements s'arrêtent devant l'ambition exagérée de la volonté, sépare les hommes en deux classes bien distinctes, ceux qui rêvent les grandes choses et ceux qui les font : Shakespeare et Kean étaient de la dernière.

Personne aujourd'hui, sur les théâtres de Londres, ne rappelle le génie de cet acteur illustre. Personne, par l'entraînement et la spontanéité de la pantomime, ne traduit Shakespeare comme Kean le savait faire ; le grand acteur a emporté son secret avec lui ; les procédés qu'il employait pour dominer la foule, et la pétrir entre ses mains comme une pâte obéissante, ne sont plus, à l'heure où je parle, qu'une tradition presque fabuleuse, dont le bruit continue, mais dont le sens s'obscurcit de jour en jour. Le nom de Kean est dans toutes les bouches ; son génie n'a encore illuminé le front d'aucun acteur.

Pourquoi cela? Est-ce que l'intelligence anglaise a dégénéré? Que Shakespeare remonte sur l'autel, il se trouvera des prêtres dignes du temple.

Entre les successeurs de Kean, le plus illustre est à coup sûr Macready. Mais quelle différence, quel immense intervalle entre Kean et Macready! Jamais deux esprits plus contraires, plus éloignés l'un de l'autre

n'ont paru sur la scène. De Kean à Macready, il y a toute la distance qui sépare l'inspiration de l'habileté. Le talent de Macready conviendrait beaucoup mieux à la tragédie qu'au drame. Il est trop dédaigneux et trop sévère, pour se plier aux détails de la réalité. Amoureux avant tout de la beauté linéaire, Macready représenterait dignement les héros de Sophocle. Il excelle à relever, par la pureté de ses attitudes, les sentiments d'une expression simple. Il sait donner, par son geste, une valeur inattendue aux paroles qui, sans cela, passeraient inaperçues. Il se complaît dans la majesté de sa pantomime, et répudie, comme indignes de lui, les mouvements hâtés dont le drame ne peut se passer. Je n'hésite donc pas à croire, et à dire, que Macready jouerait admirablement le répertoire d'Athènes, et surtout le répertoire de Sophocle; car Eschyle est trop rude, et Euripide trop éploré pour la figure sculpturale de Macready. Il n'a rien de la vivacité irlandaise ; à voir comme il se dessine et se pose, on a peine à concevoir qu'il ait passé ses premières années parmi les compatriotes d'O'Connell. Il y a, en lui, une sorte de fierté contenue qui se rencontre bien rarement parmi les fils de l'Irlande. Les orateurs qui siégent au parlement, les chants populaires recueillis par miss Brookes, ne nous ont pas habitué à trouver, dans le génie irlandais, la majesté simple qui éclate dans les traits de Macready. On dirait qu'il a peur de troubler sa beauté par un mouvement indiscret ; il a l'air de se contempler et

d'adorer son image, tant il met de soin à respecter la simplicité harmonieuse de ses attitudes.

Une telle nature serait à l'aise dans la tragédie grecque; car Sophocle et Phidias se sont proposé la beauté divine, se sont efforcés d'être simples pour paraître plus grands. Tous deux ont répudié, comme indignes de leur art, les sentiments trop énergiques sous lesquels grimace le visage. Or, Macready est absolument du même avis : il s'interdit, avec une sévérité inflexible, tout ce qui pourrait ressembler à la réalité commune. Par sa démarche grave et mesurée, par les paisibles altérations de sa physionomie, par la lenteur de ses mouvements, par le pli majestueux de ses lèvres, il s'élève constamment au-dessus de la vie ordinaire. Il justifie, par sa pantomime, une légende de sa patrie. Il y a du sang milésien dans ses veines. Macready sérieusement étudié, confronté avec ses contemporains, semble une exception singulière. Il ne relève d'aucun de ceux qui l'entourent. Pour bien le comprendre et pour l'apprécier avec justice, il faut le comparer à l'antiquité; car c'est, dans l'antiquité seulement, qu'on retrouve le type sur lequel Macready semble s'être modelé.

Mais ce type est-il conciliable avec le drame de Shakespeare? Est-il possible de naturaliser la simplicité de la pantomime antique sur le théâtre anglais, dont Shakespeare est le roi? Ramener aux lignes harmonieuses de la statuaire, les mouvements désordonnés de la passion, n'est-ce pas une tentative irréalisable?

Je me prononce hardiment pour l'affirmative, je professe pour le talent de Macready une estime très-haute; mais je pense que son talent ne convient pas à la scène anglaise. Le seul de tous les théâtres européens qui ait lutté sérieusement avec le théâtre grec, le théâtre français, serait pour Macready l'occasion d'un éclatant triomphe. Dans Corneille et dans Racine, Macready trouverait la tragédie telle qu'il la conçoit, sculptée plutôt qu'écrite, contenue dans les limites du bas-relief; le génie produit des fables tragiques dignes assurément d'une étude profonde, condamnables si on les envisage comme des imitations du monde antique, mais capables de lutter glorieusement contre la discussion, si l'on veut y chercher seulement l'expression des sentiments éternels dont se compose la nature humaine. Ces sentiments éternels ne manquent pas aux drames de Shakespeare; mais ils prennent, sous la plume du poëte anglais, une forme bien différente. Ce n'est plus la statuaire avec ses plis symétriques, traduisant le rire sans le montrer; c'est la peinture avec toute la variété de ses couleurs, hardie comme Rubens, éclatante comme le Véronèse. La même pantomime ne saurait convenir à ces deux systèmes dramatiques. Le ciseau a le droit de dédaigner ce que le pinceau aborde sans hésiter. La toile a moins de pruderie que le marbre; Shakespeare va plus avant dans la nature humaine que Sophocle et Racine; il n'a pas comme eux la beauté antique, il a de plus qu'eux la beauté de l'éner-

gie. Je ne m'étonne pas que Macready ait, pour les rôles de Sheridan Knowles, une prédilection particulière. Puisqu'il ne peut avoir la tragédie grecque ou la tragédie française, il est naturel qu'il préfère les ouvrages dramatiques qui, sans se rapprocher de ces deux types antiques, s'éloignent décidément de Shakespeare. Dans de pareils ouvrages, qui, par eux-mêmes, n'ont qu'une valeur très-insignifiante, Macready peut librement faire ce qu'il veut. Il prend le scenario comme un canevas sur lequel il brode selon sa fantaisie; aucune loi impérieuse ne contrarie son amour des lignes simples et harmonieusement ordonnées. Comme les sentiments placés dans sa bouche n'ont pas une grande importance, comme les développements de l'action sont le plus souvent subordonnés à l'effet scénique, et n'intéressent que médiocrement la poésie proprement dite, Macready entre dans une tragédie de Sheridan Knowles comme dans un manteau ample et flottant, qu'il drape sur son épaule, qu'il élargit ou resserre à son aise. Cette préférence de Macready pour Sheridan Knowles, loin d'être un hommage pour le poëte, n'est tout simplement qu'une preuve de sagacité chez l'acteur. L'acteur ne se dévoue pas au poëte pour le traduire, il le prend à son service comme une monture docile, dont il pourra hâter ou ralentir le pas.

Macready n'est pas à Londres, ou du moins s'il y est revenu, il ne joue maintenant sur aucun théâtre de la capitale. Après avoir parcouru les grandes villes

des trois royaumes unis, il se propose, assure-t-on, d'embrasser la profession ecclésiastique et de se consacrer spécialement à la prédication. Je ne serais pas étonné s'il obtenait, dans cette carrière nouvelle, plus de gloire et de popularité que dans la première. Car la prédication n'a pas les mêmes exigences que la scène ; l'Évangile est plus simple que Shakespeare.

Charles Kemble, revenu récemment de l'Amérique du Nord, où sa fille Fanny s'est mariée, a donné, sur le théâtre d'Hay-Market, une série de représentations où la foule ne manquait pas, mais qui, cependant, n'ont eu, dans la presse et dans les salons, qu'un retentissement assez peu bruyant. J'ai entendu dire que Charles Kemble était mal secondé par la troupe d'Hay-Market, et je reconnais, volontiers, qu'il n'a pas autour de lui de tragédiens bien habiles. Mais ce qui arrive à tous les acteurs de premier ordre, lorsqu'ils parcourent les provinces, prouve, suffisamment, que cette explication est loin d'être satisfaisante. La vérité est que le public anglais n'a plus, pour Charles Kemble, qu'une sympathie languissante. Charles Kemble représente expressément les traditions de la mélopée tragique ; or, les choses littéraires ont aujourd'hui trop peu d'importance, pour que le public anglais s'intéresse bien vivement à des traditions de cette nature.

Cependant on se tromperait étrangement, si l'on confondait Charles Kemble avec les tragédiens qui, chez nous, représentent la mélopée tragique. Il n'a

rien à faire avec les serviteurs dévoués de l'alexandrin, sortis du Conservatoire il y a vingt ans, qui continuent, rue de Richelieu, leur chanson de la rue Bergère. Charles Kemble est doué d'une remarquable intelligence. Il comprend toute la dignité, toute l'étendue et toutes les difficultés de son art. Il étudie sérieusement, et avec une sagacité rare, tous les rôles qu'il joue. Mais sa manière de concevoir la tragédie ne s'accorde pas plus, avec Shakespeare, que la pantomime sculpturale de Macready. Il cherche, obstinément, à déterminer le caractère prosodique et musical d'Hamlet et de Roméo. Et quoiqu'il soit impossible de méconnaître la grâce et la mélodie de plusieurs pages de Shakespeare, j'affirme, sans redouter le reproche d'impiété, que Shakespeare n'accordait, à la partie prosodique de la poésie, qu'une attention secondaire. Il appréciait, avec une exquise délicatesse, la valeur d'une image et d'une similitude ; mais il ne réservait pour le côté musical de la parole, qu'une part très-minime de son temps ; ses devoirs de comédien et de directeur ne lui permettaient pas de travailler comme un poëte de Cour.

De la mélopée tragique aux détails du couplet, il n'y a qu'un pas ; et, en effet, Charles Kemble emploie le meilleur de ses forces à dessiner tous les contours d'une période. Il insiste, avec acharnement, sur les moindres syllabes d'une phrase ; il n'accorde pas à l'attention de l'auditoire un instant de répit. Il articule

nettement tous les mots de son rôle, comme s'ils avaient tous la même valeur, il veut que toute la salle sache par cœur toutes les lignes qu'il a prononcées. Qu'arrive-t-il ? C'est qu'en ne voulant rien sacrifier dans son rôle, il sacrifie en effet le rôle tout entier. Comme il n'est pas possible à l'esprit des spectateurs de ne jamais broncher, et qu'il y a dans une soirée des distractions inévitables, les parties capitales du rôle ont la chance de n'être pas remarquées, et les parties secondaires, en sollicitant incessamment les applaudissements, fatiguent la foule sans l'émouvoir. Sans doute il convient de ne pas présenter, par masses confuses, l'ensemble d'un rôle tragique; sans doute c'est un devoir pour l'acteur d'initier l'auditoire à toutes les finesses du couplet qu'il récite; mais ce devoir a ses limites, et, dans Hamlet, par exemple, quand Charles Kemble dit le monologue : *To be or neot to be*, il multiplie les pauses presque à chaque vers. On dirait qu'il craint de laisser dans l'ombre une beauté de style. Son débit ressemble volontiers à une leçon de déclamation. Il a l'air de lire Shakespeare pour une assemblée de jeunes gens studieux, et de leur enseigner toutes les beautés rhétoriques de l'illustre poëte. Chacun se prépare à écouter un commentaire ingénieux, sur les tropes employés dans la page récitée. Le professeur est habile, mais l'auteur a disparu.

Entre tous les rôles de Shakespeare, Hamlet se prête merveilleusement à cette tentative; comme les pensées

philosophiques se pressent de scène en scène, il semble, au premier aspect, que la première loi du comédien doit être d'appeler l'attention snr chacune de ces pensées. La clairvoyance et la réflexion trouvent à s'exercer amplement dans cette tragédie toute *subjective*, comme disent les Allemands, mais où Shakespeare, sans doute, n'a pas mis la moitié des idées entrevues par Goëthe et par Tieck. A mon avis, s'il est bon de comprendre toutes les profondeurs d'Hamlet, il est inutile, et même fâcheux, d'associer le public à toutes ses découvertes. Sachez tout, à la bonne heure! mais ne montrez que les parties importantes de votre savoir. N'insistez pas, délibérément, sur tous les détails du couplet, et gardez pour vous les trésors microscopiques surpris par votre sagacité.

Charles Kemble apporte dans l'exécution de ses rôles une prévoyance absolue. Il est mathématiquement comparable à lui-même, à six mois de distance, dans un rôle donné; il sait les intonations et les pauses, il les a notées. Il ne s'écartera pas, d'une ligne, du texte inflexible gravé dans sa mémoire. Il détermine de son mieux ce qu'il croit le vrai sens du poëte, il choisit l'octave de sa voix, il circonscrit l'étendue des mouvements qu'il se permettra; mais la lettre de sa résolution est invariable et sacrée. Le dernier mot de ses études devient pour lui une vulgate impérieuse qui ne pourrait être violée sans impiété.

Or, je ne crois pas que la prévoyance absolue puisse

impunément régir l'art dramatique. Dans la pratique de la vie ordinaire, c'est peut-être une chose excellente que l'accomplissement uniforme d'une volonté unique. Cette abdication de la volonté, dans l'habitude, s'appelle le bonheur pour quelques âmes tièdes et paisibles; mais dans l'exercice de l'art dramatique, les choses ne se passent pas de même. La perpétuelle répétition des mêmes gestes et des mêmes inflexions, finit par glacer le rôle le plus parfaitement conçu. Je ne conseille à personne l'improvisation; car, pour moi, l'improvisation n'est qu'une gageure insensée, un caprice de l'orgueil. Mais, je voudrais voir dans un rôle deux parts distinctes, l'une pour le souvenir, l'autre pour l'invention. Que la trame générale du rôle soit déterminée d'avance, mais qu'il soit permis à l'acteur d'inventer, pour quelques mailles de ce tissu, des figures nouvelles; qu'il puisse, sans être accusé d'aventure, exercer à la fois sa mémoire et son imagination. Charles Kemble ne partage pas notre avis. Mais le public se range de notre côté; et nous croyons qu'il n'agit pas légèrement. L'art dramatique, réduit à la seule mémoire, n'a plus d'action sur la foule.

III

MISS TAYLOR. — FARREN. — MISS KELLY.

Dans la patrie de Mrs Siddons et de miss O'Neil, il n'y a pas une femme qui sache exprimer les mouvements tragiques de l'âme humaine, pas une femme qui soit à la hauteur de Juliette ou de Desdémone. Le théâtre est livré à des actrices qui n'ont que leur jeunesse et leur beauté, et souvent pour beauté leur seule jeunesse ; mais rien, dans le jeu de ces tragédiennes prétendues, ne témoigne d'études persévérantes, rien ne prouve qu'elles comprennent toutes les difficultés de leur tâche. Elles portent légèrement le fardeau d'un drame en cinq actes, comme si elles n'avaient pas à craindre de trébucher sur la route. La pleine confiance qu'elles ont en elles-mêmes ôte à leur pantomime la gaucherie qui ne leur manquerait pas, si elles avaient conscience du danger où elles s'exposent. Elles se promènent librement dans tous les ambages d'une fable dramatique, avec une insouciance et une sécurité qui étonnent le spectateur, et qui, pour le plus grand nombre, signifient volontiers un talent consommé. Que j'ai-

merais mieux cent fois qu'elles fussent embarrassées des rôles qui leur sont confiés! Que j'aimerais mieux les voir hésiter dans les moments difficiles, chercher pour la passion qui repose sur leur tête un accent vrai, pénétrant, pathétique, dussent-elles se tromper, et prouver par l'hésitation de leur voix qu'elles ne sont que des écolières !

Loin de là, elles se complaisent et s'applaudissent dans leur médiocrité, comme si elles n'avaient plus rien à apprendre. Elles ont un engagement et des robes neuves, le parterre bat des mains à leur entrée en scène, les journaux vantent leur grâce, et de splendides affiches collées sur les murs de Londres annoncent aux cockneys de la ville qu'elles sont célèbres et favorites du peuple anglais... Que leur faut-il de plus? N'ont-elles pas touché le terme suprême de l'art dramatique? Pourquoi leurs nuits seraient-elles troublées par l'étude, et par le désir d'une gloire plus solide? Y a-t-il quelque chose qui vaille mieux que les guinées? Voilà, je crois, ce que se disent les tragédiennes de Londres, pour se consoler de l'indifférence des esprits éclairés. C'est à peine si elles s'aperçoivent que les suffrages les plus précieux manquent à leur triomphe; si elles ne vont pas même jusqu'à se demander pourquoi la salle demeure paisible au moment de sa plus grande joie, pourquoi le frisson épargne les têtes attentives. Peut-être qu'en secret elles accusent le peuple anglais d'être déchu de son ancien enthousiasme, et de n'avoir plus

pour elles les cris de terreur qu'elles méritent; mais elles n'ont pas l'imprudence de se plaindre. Elles continuent pendant quelques années le cours de leurs faciles victoires; elles trouvent un admirateur opulent qui les épouse, elles sont remplacées, personne ne les regrette, et elles n'ont pas de larmes pour l'ingratitude populaire.

Miss Taylor est aujourd'hui en possession de la scène tragique. Je ne dis pas qu'elle ait des titres de propriété, mais à coup sûr elle possède le drame anglais, en attendant qu'une héritière légitime de Mrs Siddons proclame ses droits en face de la foule, et continue dignement la gloire de la dynastie. Miss Taylor a des cheveux blonds et très-beaux, d'une couleur éclatante et dorée, divisés habilement en boucles flottantes, qui se jouent sur ses tempes et sur son cou; elle a les épaules un peu étroites peut-être, mais d'une forme séduisante, et surtout d'une blancheur incomparable. Si je donne ici l'inventaire de sa beauté, ce n'est pas pour la tourner en ridicule, c'est pour expliquer comment miss Taylor réussit auprès du public anglais. Sa taille est souple comme un roseau; son corps s'infléchit peut-être avec une indolence obstinée; mais ce laisser-aller, s'il dérange l'harmonie linéaire, n'est pas sans charme pour le spectateur. L'œil sévère du statuaire peut blâmer cette tête inclinée comme le cou d'un cygne; mais la foule, moins exigeante, accepte volontiers la grâce pour la beauté; et miss Taylor est gracieuse, ses che-

veux blonds et ses épaules suffisent pour enchanter l'auditoire. Personne ne songe à lui reprocher ses bras longs et grêles, sa voix est douce et s'élève rarement. Elle parle avec tant de réserve, elle ménage avec tant de coquetterie l'accent de ses moindres paroles, qu'elle ne risque pas de se tromper. Elle est toujours à côté de son rôle ; elle ne se fourvoie pas en essayant d'aller au delà. Sa tête n'a, par elle-même, aucune expression déterminée; ses yeux n'ont rien de passionné, sa bouche rien de voluptueux ; son regard clair et serein, ses lèvres fines et bien dessinées ne trahissent aucun désordre intérieur. L'âme qui se réfléchit dans son sourire traverse la mêlée et ne craint pas les blessures.

Les plus belles épaules du monde ne dispensent pas une tragédienne de l'émotion et de l'entraînement : miss Taylor ne partage pas notre opinion; elle craint sans doute de s'enrhumer en parlant trop haut, ou d'altérer la pureté de ses traits, en se pénétrant profondément de la douleur de son rôle; elle se range à la doctrine des artistes grecs, qui proclamaient la douleur indigne du marbre. Elle se prend pour une statue sainte, dont la forme ne doit pas ressentir l'atteinte des émotions humaines; c'est-à-dire qu'elle est au-dessus de la tragédie, et qu'elle ne peut descendre, sans se profaner, jusqu'à l'expression du désespoir. Il y a, dans les passions, quelque chose de plébéien et de vulgaire qui répugne à la grâce indolente de miss

Taylor. Elle n'accepte de l'art dramatique, où elle s'est aventurée, que l'occasion de marcher comme une jeune canéphore aux Panathénées, de montrer ses épaules et ses cheveux, et d'être applaudie pour sa beauté. Si je ne me trompe, elle traite légèrement les autres conditions du théâtre : elle ne manque pas de mémoire, et la lecture de ses rôles n'est pas pour elle une tâche bien rude; mais elle ne soupçonne pas la nécessité de s'identifier avec le personnage qu'elle représente. Elle abandonne ce soin vulgaire aux femmes qui ne sont pas assurées, comme elle, de réussir par leur seule présence.

Cependant miss Taylor n'est pas belle. La coupe de sa tête n'est pas régulière ; ses épaules mêmes, que j'appelle charmantes, parce qu'en effet elles plaisent au plus grand nombre, ses épaules sont ramenées en avant et donnent au buste un caractère de faiblesse. Mais la beauté vraie, la beauté harmonieuse et animée est si rare et comprise par si peu de monde, que la foule se méprend volontiers, et admire sans réserve la jeunesse et la fraîcheur du visage. A quoi bon se révolter contre l'opinion populaire? A quoi bon quereller l'auditoire sur sa complaisance ignorante ? Laissons-le se réjouir du facile bonheur qu'il s'est fait, et contentons-nous de dire que miss Taylor n'est ni belle ni habile.

S'il fallait résumer en deux mots le caractère distinctif de miss Taylor, je dirais que cette actrice est une

élégie caressante. Ce n'est pas ma faute si la vérité ressemble à un madrigal : je n'ai pas eu l'intention d'écrire un sonnet pour miss Taylor, mais j'exprime, de mon mieux, l'impression qu'elle a produite sur moi. Or, cette impression se résume dans une tristesse douce, plus voisine du chagrin simulé et des câleneries d'un enfant que de la douleur profonde, éplorée, inconsolable, qui sert de thème à la poésie dramatique.

La comédie est plus heureuse que le drame. Farren est un acteur éminent qui jouerait très-bien les plus difficiles rôles de Molière. Il a le masque mobile, les traits bien accusés; la coupe de sa tête, le pli de ses lèvres et jusqu'à la conformation de ses orbites semblent destinés à la comédie. Ces avantages extérieurs, si précieux pour l'acteur comique, il les a fécondés par l'étude. Il s'est attaché, avec persévérance, à trouver sur son visage l'expression de tous les sentiments comiques, depuis l'ironie narquoise jusqu'à l'étonnement ébahi. Farren a plus d'une ressemblance avec Bouffé; mais le masque de l'acteur anglais est d'une mobilité supérieure. On néglige trop aujourd'hui cette partie de l'art comique; on exagère l'importance du costume, et l'on traite comme secondaire le jeu des muscles du visage qui, cependant, est un moyen d'action tout-puissant sur la foule. Je ne veux pas parler des grimaces multipliées qui, rue de Richelieu, comme sur les boulevards, sont en possession d'égayer le parterre. Mais

il y a pour les muscles du visage une pantomime spéciale, qui a ses lois et ses préceptes comme la pantomime des membres, qui n'a jamais été négligée par un comédien de premier ordre ; que Potier, par exemple, avait étudiée sérieusement. Or, cette pantomime faciale est un des grands mérites de Farren.

C'est surtout, dans la manière de composer ses rôles, qu'il se rapproche de Bouffé : comme lui, il met dans la déduction des sentiments qu'il doit exprimer, une logique rigoureuse ; comme lui, il ne veut dans la mise en scène rien de brusque et d'inattendu. Il excelle à préparer de longue main, avec une sûreté qui ne se dément jamais, les effets qu'il a prévus et médités ; la volonté intervient, sans se lasser, dans tous les moments de la soirée. A l'exemple de tous les grands acteurs, il ne croit pas que le rôle écrit contienne tous les secrets de la représentation. Bien habile serait celui qui pourrait deviner, par la lecture, tout ce que Farren découvrira dans un rôle : il a le don de seconde vue dramatique, il interprète la parole de l'auteur avec une abondance, une sagacité qui confondrait la paresse de nos comédiens, de ceux surtout qui débutent par des gants glacés et qui finissent rarement par l'étude.

Farren a tiré parti de la disette littéraire de son pays ; comme il n'avait pas autour de lui de poëtes empressés à lui prendre mesure d'un rôle, il s'est vu forcé d'exercer sa pensée sur l'ancien répertoire. Cette obligation qui, pour les comédiens médiocres, n'est qu'un

brevet de monotonie, a été pour Farren l'occasion d'une grande fertilité. Sans doute, le poëte comique doit tenir compte des ressources qui sont à sa disposition ; sans doute, il doit utiliser les acteurs qu'il a sous la main; mais s'il a conscience de sa force, il ne renoncera pas d'emblée à la personnalité ; il ne répudiera pas, comme irréalisables, toutes les idées qui n'ont pas leur expression toute prête dans la figure des acteurs accrédités. Or, le procédé inverse est trop souvent adopté ; trop souvent les hommes mêmes qui avaient dans l'esprit assez de finesse et d'originalité pour inventer des fables neuves, renoncent à leur premier projet pour tailler une comédie sur la grimace d'un acteur. Les rapides succès escamotés par cette méthode dispensent le cerveau de se mettre en frais. L'auteur se fie au comédien pour compléter ce qu'il appelle sa pensée; c'est-à-dire qu'il lui fournit un prétexte pour se montrer dans son attitude favorite. Bientôt le poëte et l'acteur passent ensemble une sorte de contrat ; le poëte écrit douze fois le même rôle avec des variantes imperceptibles, jusqu'à ce que l'auteur et le comédien, épuisés par cette perpétuelle répétition, disparaissent de la scène et de l'affiche.

Farren, en interprétant pour son usage les vieilles comédies de l'Angleterre, s'est imposé comme un devoir la nécessité de métamorphoser ses facultés. En se mettant aux ordres de la pensée muette et désormais indocile, il n'a pu se dispenser de la souplesse et de la

variété ; si, au contraire, il avait eu à sa dévotion un inventeur sans volonté, avide de succès mais non pas de gloire, il aurait cédé naturellement à la paresse ; il lui aurait demandé des rôles à sa taille, c'est-à-dire des patrons découpés sur le patron de sa figure ; il aurait succombé sous la destinée commune, il aurait usé ses facultés, en les condamnant à s'exercer dans le cercle étroit de son caractère primitif.

Ce qui a fait la force de Farren, comme de tous les hommes d'une valeur réelle, c'est le nombre des obstacles semés sur sa route. En interrogeant le passé, il n'a pris conseil que de lui-même ; il n'avait, pour se soutenir, ni la docilité complaisante du poëte, ni l'espérance d'un facile triomphe. Il devait tirer, de sa seule pensée, les procédés comiques dont il avait besoin. Le poëte n'était pas là pour élargir ou rétrécir le rôle : bon gré, mal gré, il fallait que l'acteur acceptât le rôle tout entier, qu'il en soutînt tout le poids ; aucune rature obligeante ne venait soulager sa mémoire. S'il voulait conquérir les applaudissements, il n'avait qu'un parti à prendre : étudier le rôle dans ses moindres détails, jusqu'à ce qu'il eût la certitude de le comprendre tout entier. Ce parti si clair et si sage a pourtant l'air d'un paradoxe. A voir comme se conduisent les comédiens d'aujourd'hui, on serait tenté de traiter l'étude comme une bizarrerie. Il est si commode d'obtenir, par deux mots d'instance, la radiation d'une phrase entière ; de ne prononcer que les couplets qui se comprennent du

premier coup ; mais il n'y a pourtant pas de gloire durable sans étude. Les natures les plus heureuses s'appauvrissent en peu de temps, si elles ne prennent pas soin de s'agrandir et de se renouveler par la réflexion.

Farren est tout à la fois un homme d'inspiration et d'étude. Si j'avais un reproche à lui faire, je lui demanderais pourquoi il semble se défier de l'entraînement, pourquoi, dans les rôles qu'il a conçus avec la pénétration la plus complète, il paraît craindre qu'un seul de ses gestes ne soit pas aperçu. Je ne crois pas que chez Farren, cette pantomime successive soit destinée à mendier les applaudissements ; je ne crois pas qu'il obéisse à l'avidité de son orgueil, en faisant ainsi l'analyse de son intelligence. Cette singularité, d'ailleurs, ne va jamais jusqu'à ralentir la représentation d'un personnage ; mais elle altère quelquefois l'ensemble d'un rôle. Il arrive à Bouffé de tomber dans la même faute.

Ce n'est pas que Farren manque d'abondance et d'invention ; il pécherait plutôt par l'excès contraire. Chez lui la verve ne tarit pas ; il s'applique à la soutenir dans les limites désignées par sa volonté, et c'est à cette lutte de la réflexion et de l'enthousiasme, que nous devons attribuer la pantomime successive de Farren ; s'il voulait moins, il ferait mieux.

Le théâtre anglais vient de perdre sa meilleure comédienne, miss Kelly. Quoique cette actrice se plût à

jouer, dans la même soirée, les rôles les plus opposés; cependant elle avait dans la comédie une supériorité décidée. Son talent touche par plusieurs côtés à celui de mademoiselle Mars; je ne pense pas qu'il y ait, chez miss Kelly, intention arrêtée de lutter avec l'actrice française; mais ce que j'affirme, sans crainte d'être démenti, c'est que miss Kelly, comme mademoiselle Mars, concentre toutes les ressources de son intelligence sur la diction. Cette volonté identique chez les deux actrices, doit se modifier diversement dans son application.

Comme il y a entre les deux langues une différence profonde, cette différence doit nécessairement se retrouver tout entière dans la diction de mademoiselle Mars et de miss Kelly. La langue française, plus sourde et moins accentuée que la langue anglaise, devient mélodieuse dans la bouche de mademoiselle Mars. Les mots qui, sur d'autres lèvres, n'auraient aucune valeur, acquièrent, en passant par les siennes, une puissance inattendue. Mais, si notre langue est sourde, si elle est difficile à prosodier, reconnaissons, en même temps, qu'elle est facile à prononcer, que les syllabes s'y enchaînent sans contrainte et sans violence; que, si elle est moins musicale que les langues du midi de l'Europe elle est, en même temps, moins fatigante pour les organes de la voix que les langues du nord de l'Europe. Grâce à cette qualité de la langue française, mademoiselle Mars, pour mettre en relief l'expression qu'elle

préfère, qu'elle juge digne d'attention, n'a qu'à vouloir, et sa voix obéit comme par enchantement. Le timbre délicieux qu'elle possède, change le caractère de la langue commune; les syllabes sourdes et confuses de notre idiome, en s'échappant de la bouche de mademoiselle Mars, deviennent sonores et distinctes. Elle a, pour trouver la musique enfouie dans notre langue, une méthode toute personnelle, inconnue de la foule; il semble qu'elle ne parle pas la langue de Paris, mais bien celle de Florence ou de Naples, tant elle sait donner à chaque phrase de grâce mélodieuse. La langue anglaise, avec ses consonnes multipliées, ses sifflements inévitables, présente à miss Kelly des difficultés toutes spéciales. L'idiome de Milton a sur l'idiome de Racine l'avantage inconcevable d'une prosodie arrêtée; la quantité de chaque syllabe, au lieu d'être douteuse, comme chez nous, est déterminée comme dans Horace et dans Virgile; certes c'est pour une langue une propriété précieuse; mais lorsqu'une femme veut trouver, dans l'idiome de Milton, des soirées musicales, elle a beaucoup à faire. Madame Malibran réussit à chanter les partitions de l'Italie en anglais, et je dois avouer qu'elle imprime aux mots les plus rebelles une mélodie singulière; mais à quelle condition? en prononçant l'anglais d'une façon toute personnelle, qui n'est pas espagnole, qui n'est pas italienne, mais qui, à coup sûr, n'est pas anglaise. Miss Kelly, dont l'accent est d'une irréprochable pureté, et qui, d'ailleurs, n'a pas

d'orchestre à suivre lorsqu'elle parle, s'attache, de préférence, à prononcer chaque syllabe, comme le font les femmes le mieux élevées; il ne lui arrive jamais de manger la moitié d'un mot; seulement elle semble réserver le volume de sa voix pour les mots qui ont le plus d'importance, et quant aux autres, sans les dire *con sordini*, elle les rend moins bruyants en diminuant les sifflements des consonnes. Mais elle ne peut, impunément, altérer le caractère primitif de la langue anglaise; lorsqu'elle rencontre enfin le mot marqué par sa volonté, elle insiste sur les consonnes avec un soin si évident, qu'elle a l'air d'enfler la voix, quoiqu'il n'en soit rien; elle a trop de goût et de bon sens pour chercher, dans son gosier, les effets que l'on produit avec les pédales d'un piano. Elle cède à la nécessité; si elle faisait autrement, si elle n'insistait pas sur les consonnes du mot important, elle ne pourrait pas appliquer son système dramatique; et ce système se résume dans l'économie de la pantomime et la netteté de la diction : elle subit les conditions de sa langue, et elle met, dans l'application de ses idées, une habileté si parfaite qu'elle réussit à déguiser le défaut d'unité, qui résulte nécessairement de ses accentuations diverses. Pour la composition de ses rôles elle est égale à mademoiselle Mars. Ce qu'elle n'a jamais eu, c'est la beauté; ni sa tête, ni son corps n'ont la grâce qu'on voudrait dans une femme. Miss Kelly a dans toute sa personne quelque chose de viril; elle ne déplaît pas, et

toute sa physionomie rayonne d'intelligence ; mais elle n'a rien d'attrayant, rien qui établisse entre elle et l'auditoire une tendre sympathie.

J'assistais à la dernière représentation de miss Kelly, au mois de juin dernier, dans *la Fille de campagne*, pièce médiocre, qui ne devait qu'à l'actrice le succès populaire qu'elle avait obtenu. La salle de Drury-Lane contenait, ce jour-là, environ deux mille cinq cents spectateurs, le public se montrait reconnaissant pour son actrice favorite. Miss Kelly n'a pas plus de quarante-cinq ans. Sa retraite pouvait paraître bien précipitée : après avoir recueilli toute la soirée une riche moisson d'applaudissements, elle s'est avancée sur la scène, conduite par le directeur. Elle avait les larmes aux yeux, et toute sa contenance attestait une profonde émotion ; d'une voix incertaine et tremblante elle a commencé un petit discours assez bien récité, mais trop bien reproduit par les journaux du lendemain pour n'avoir pas été envoyé en épreuve. Elle a commencé par remercier l'auditoire des encouragements que la nation anglaise n'avait cessé de lui prodiguer, depuis plus de trente ans. Elle a rappelé, avec une fierté presque militaire, qu'elle n'avait pas douze ans, lorsqu'elle était montée sur le théâtre. Enfin elle est arrivée à se poser publiquement cette question : Pourquoi, ai-je résolu de quitter le théâtre ? Pourquoi messieurs ? parce que la littérature dramatique est aujourd'hui engagée dans une voie où je ne puis marcher, parce que

dans les pièces, qui se font aujourd'hui et qui sont applaudies, je ne serais jamais bonne à rien. Vous savez les causes du malheur que je déplore, ce n'est pas à moi qu'il appartient de les réparer.

Pour notre part, nous n'acceptons pas le présage. Le théâtre anglais, comme celui de la France, est aujourd'hui souffrant et bien malade, mais nous ne désespérons pas de sa guérison.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

I. Rubens. — Sa vie et ses œuvres..... 1

II. Rembrandt. — Sa vie et ses œuvres..... 63

III. Le Corrège..... 129

IV. Périn. — La chapelle de l'Eucharistie à Notre-Dame de Lorette..... 169

V. Ingres et Delacroix. — L'apothéose de Napoléon et le salon de la Paix..... 203

VI. Mozart. — Don Juan à l'Opéra..... 235

VII. Beethoven. — Concerts du Conservatoire..... 257

VIII. Meyerbeer. — Les Huguenots..... 315

IX. Du théâtre anglais en 1835. — Les auteurs. — Les acteurs..... 345

— Corbeil, imprimerie de Crété —

ND - Planche, Gustave
1150 Études sur les arts
P7

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY